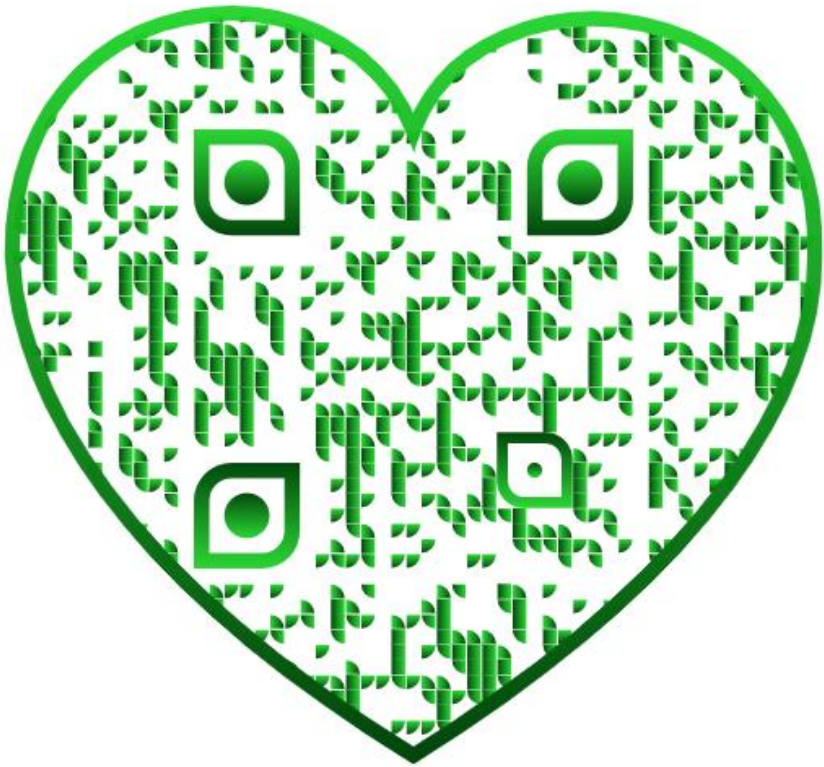
Dictionnaire amoureux de la Chanson française

Bertrand Dicale, la voix de la chanson sur France Info

PLON



Dictionnaire amoureux de la Chanson française

Bertrand Dicale, la voix de la chanson sur France Info

PLON

Bertrand Dicale

Dictionnaire amoureux de la chanson française

Dessins d'Alain Bouldouyre

PLON
www.plon.fr

Du même auteur

Gréco, les vies d'une chanteuse, JC Lattès, 2001.
La Chanson française pour les Nuls, First, 2006.
L'Extravagante Épopée du Printemps de Bourges, Hugo, 2007.
Oposito : l'art de la tribulation urbaine, L'Entretemps, 2009 (avec Anne Gonon).
Gainsbourg en dix leçons, Fayard, 2009, puis Pocket, 2010.
Louis de Funès, grimaces et gloire, Grasset, 2009.
Juliette Gréco, l'invention de la femme libre, Textuel, 2009.
Les Miscellanées de la chanson française, Fetjaine, 2009.
Lise et Lulu, First, 2010 (avec Lise Lévitzky).
Ces chansons qui font l'Histoire, Textuel-France Info, 2010.
Sans contrefaçon, Fayard, 2010 (avec Pascal Nègre).
Maudits Métis, JC Lattès, 2011.
Brassens ?, Flammarion, 2011.
Juliette Gréco, une vie en liberté, Perrin, 2011.
Les chansons qui ont tout changé, Fayard-France Info, 2011.
Cheikh Raymond, une histoire algérienne, First, 2011.
Louis de Funès de A à Z, Tana, 2012.
Jean Yanne, à rebrousse-poil, First, 2012.
Paris en 50 chansons, Tana, 2012.
New York en 50 chansons, Tana, 2012.
Tout est permis, mais tout n'est pas utile – entretiens avec Daniel Darc, Fayard, 2013.
La Fleur au fusil : *14-18 en chansons*, Acropole-Radio France, 2014.
Tout Gainsbourg, Jungle Doc, 2016.

Collection fondée
par Jean-Claude Simoën

© Éditions Plon, un département d'Édi8, 2016

12, avenue d'Italie
75013 Paris
Tél. : 01 44 16 09 00
Fax : 01 44 16 09 01
www.plon.fr

Dessins intérieurs d'Alain Bouldouyre
© Giancarlo Botti/Gamma-Rapho
Photographie auteur © Radio France/C. Abramowitz

Graphisme : d'après www.atelierdominiquetoutain.com

EAN : 978-2-259-25090-0

« Cette œuvre est protégée par le droit d'auteur et strictement réservée à l'usage privé du client. Toute reproduction ou diffusion au profit de tiers, à titre gratuit ou onéreux, de tout ou partie de cette œuvre, est strictement interdite et constitue une contrefaçon prévue par les articles L 335-2 et suivants du Code de la Propriété Intellectuelle. L'éditeur se réserve le droit de poursuivre toute atteinte à ses droits de propriété intellectuelle devant les juridictions civiles ou pénales. »

Ce document numérique a été réalisé par Nord Compo.

Introduction

La chanson ? C'est nous.

Nous sommes ce peuple-là, qui chante et aime que l'on chante, qui met ses grands principes et ses petits bonheurs dans des chansons, qui écrit et compose pour et à propos de chaque instant de sa vie. Nous sommes ce pays qui se donne des idoles au nom américain et rend universelle sa *Vie en rose*, qui envoie partout dans le monde sa *Marseillaise* avant d'en faire un reggae. Nous sommes la nation des mélodies immortelles et des paroles historiques, des auteurs virtuoses et des mots de tous les jours devenus sublimes. Nous sommes à la fois *Les Copains d'abord* et *Le Chant des Partisans*, *L'Aigle noir* et *Le Temps des cerises*, *La Javanaise* et *Mes emmerdes*, *Au clair de la lune* et *Osez Joséphine*, *Jour 1* et *Avec le temps*…

Disposer d'un tel patrimoine est une singularité française, qui mêle les airs transmis en famille aux tubes radiophoniques, la chanson de poète et le commerce des variétés, la déambulation sur Internet et les vieilles étagères de vinyles. Aucun d'entre nous ne peut échapper à cet héritage touffu, proliférant, inépuisable.

Explorer la chanson française dans ses splendeurs et ses incohérences, dans sa noblesse et ses trivialités, c'est explorer notre pays, sa mémoire, ses passions, son âme. Et ce n'est pas seulement faire défiler les grands noms et les dates à majuscules. Ce n'est pas seulement ouvrir un coffre aux merveilles pour en sortir des poignées de joyaux. Ce n'est pas seulement se souvenir des grandes vagues qui, au cours des deux ou trois derniers siècles, ont modelé cet art qui nous appartient autant qu'il nous ressemble, à nous qui habitons cette culture.

Ce *Dictionnaire amoureux de la chanson française* évoque donc Brassens, Gainsbourg, Barbara, Souchon, Aznavour, Brel, Bashung, Gréco, Trenet, Piaf, Delerm ou Goldman, mais aussi ces réalités transversales qui emmêlent les âges et les genres. Car aimer la chanson peut être chérir Paris ou célébrer le long combat contre la censure, avoir la mélancolie d'une révolution à venir ou renouveler une ancienne jeunesse, se souvenir d'un vieux maître ou s'engouer d'un nouveau soleil.

Il faut rebattre des cartes que l'on avait bien rangées, décrypter le pire pour comprendre le meilleur, s'arracher au calendrier, rectifier ses souvenirs. Il faut aimer beaucoup, sans prévention et sans inquiétude. Il faut baguenauder, fouiller, empiler, retrier, tracer des diagonales, des tangentes, des lignes incertaines. Cela tient parfois de la caresse, parfois des sciences humaines, parfois de la justice rendue sous un chêne circonspect.

Qu'on ne s'étonne pas, donc, qu'il y ait dans ces pages des indulgences, des injustices, des silences, des détours – tout ce que l'on appelle *préférences*. L'auteur de cet ouvrage n'a jamais cessé d'aimer des chansons et, d'année en année, a vu s'arrondir son trésor sans que nul apport neuf n'expulse quoi que ce soit. Aussi n'y a-t-il sans doute pas de chanson citée dans ces pages qui ne soit pas aimée.

Ce livre venant après des années de cheminement professionnel dans les chansons, il faut annoncer qu'il n'est pas innocent – c'est-à-dire qu'il compte bien convaincre et partager. Tout simplement faire écouter d'autres chansons.

Mais, avant toute chose, qu'il soit écrit deux noms ; deux noms d'artistes rencontrés par l'auteur de ce livre dans l'exercice de sa profession de journaliste, et qui ont pris dans sa vie une place singulière et lumineuse. Oui, il s'agit d'amitié, de fraternité, de liens forts et doux, de sentiments qui dépassent – et de loin ! – la dilection ou l'admiration pour une œuvre ou une carrière. Et cela n'a pas forcément besoin de beaucoup d'explications, car si l'on peut écrire pourquoi l'on aime une chanson, on ne sait pas toujours dire (mais le doit-on ?) pourquoi l'on aime quelqu'un. L'on dira donc que ce *Dictionnaire amoureux de la chanson française* est dédié à Juliette Gréco et à Daniel Darc.

A, Dominique

Dominique A n'a pas choisi son *alias* pour être sûr d'ouvrir ce *Dictionnaire amoureux de la chanson française*. D'ailleurs, beaucoup de listes alphabétiques le classent à la lettre D, tant A ne semble pas un patronyme séparable de son prénom. Çà et là, quand il est apparu, on a ricané qu'un artiste s'appelle A comme un Arthur se faisait déjà appeler H depuis quelques années. Cela a été pis quand est arrivé M. Celui-ci est Matthieu Chedid tandis que celui-là est un Higelin – deux fils, donc, ce qui explique une paradoxale revendication d'anonymat.

Mais A ? Ce sera donc le seul élément de cette notice qui ne se rapporte pas à son univers artistique : Dominique A s'appelle Dominique Ané, et l'on ne se lance pas dans une carrière artistique sur une pente aussi aride que la sienne pour donner de nouvelles armes à ses tourmenteurs de bac à sable et à ses pions de collège portés sur l'*Almanach Vermot*.

Et il faut bien admettre que cette initiale n'a pas longtemps fait débat. Quand Dominique A apparaît, il y a bien d'autres choses à détailler. En septembre 1991, cent cinquante journalistes et professionnels de la musique reçoivent par la Poste un vinyle titré *Un disque sourd*. On dirait des bribes de Nouveau Roman sur de la new wave au ralenti : des textes elliptiques dévoilés par une voix qui parle plus qu'elle ne chante, accompagnée seulement d'une guitare ou d'un synthétiseur sommaire.

Quelques mois plus tard, début 1992, sort *La Fossette*, le premier album de Dominique A. À mille kilomètres des variétés et de la pop française classée au Top 50, son univers fait le lien avec le roman contemporain et le cinéma d'auteur, exprime un spleen générationnel que l'on n'entendait pas exprimer jusqu'alors dans la musique en France. Il existe dans la musique savante et dans l'art contemporain des courants minimalistes ? Alors on parlera de rock minimaliste, de chanson minimaliste, de démarche minimaliste.

Dominique A bénéficie d'une magnifique conjonction entre sa sortie du bois et l'état du business. *La Fossette* sort sur le petit label Lithium, créé par un ami et très vite racheté par Labels, division rock et électro de la major Virgin. La presse remarque aussitôt un talent d'écriture singulier, un ton nouveau entre réalisme, ironie et poésie, une manière particulière d'approcher la composition et le son. Et cela tombe bien : la presse musicale est en plein renouvellement, bientôt dopée par le passage en parution hebdomadaire des *Inrockuptibles* en 1993.

Dominique A monte. Il entre même dans la programmation des grandes radios avec *Le Twenty-Two Bar*, qui lui donne l'occasion d'un coup d'éclat à la cérémonie des Victoires de la musique 1996. Nommé dans la catégorie « révélation masculine de l'année » pour son quatrième album, *La Mémoire neuve*, il chante en direct des paroles remaniées de sa chanson, qui devient : « *À la télévision française, je chantais / Je ne sais plus pourquoi c'était / Les gens en face de moi dormaient.* » En fin d'année, il prend l'Olympia pour un soir : d'une certaine manière, il est arrivé. Son territoire semble délimité par une couverture des *Inrocks* proclamant : « Dominique A, la chanson française dont vous n'aurez pas honte. »

Tout est presque trop limpide : l'enfance de fils unique d'un professeur et d'une mère au foyer né en 1968 à Provins, la jeunesse normale des années 80 – punk rock, new wave, études de lettres, premiers groupes… –, le couronnement survenu sans qu'il ait eu à souffrir d'être marginal ou censuré… Dès lors, Dominique A va travailler avec constance à ajouter des virages, des cahots, des lacets, des gués à sa route de « patron », comme Christophe Miossec l'appelle parfois à l'époque. Car il a fait école. Miossec, Cali, Mickaël Furnon de Mickey 3D, Bertrand Belin, Vincent Delerm lui doivent une part de leur liberté créatrice. Il dessine un espace pour la chanson qui recouvre exactement l'espace d'une conscience – le sentiment de soi, les rares relations sentimentales que l'on noue dans une vie, la mesure des distances qui s'établissent avec chacun, la faible amplitude des mouvements d'une biographie ordinaire… On se moque un peu de ses histoires de trentenaires qui passent du canapé au lit, une bière à la main, dans un deux pièces où l'on entend une émission rock de France Inter en fond sonore. Mais c'est aussi une révolution dans des années postmodernes où l'on n'arrive plus à croire aux refrains pleins d'amour-toujours. Cela devient un genre en soi.

Alors, conscient qu'il doit brouiller la trajectoire, Dominique A ose. Des guitares stridentes ou des échappées pop, des productions à l'instinct ou dessinées au pinceau à un poil, des collaborations inattendues ou des

connivences évidentes, des confessions intimes et le souffle du romanesque à grand spectacle… On le voit parfois entre Sonic Youth et Giani Esposito, parfois entre Nick Drake et les cousinages d'une très oblique généalogie française – l'incendie intérieur de Jacques Brel sans rien de son théâtre, la jeunesse du Gainsbourg d'*Adieu, créature* sans son dandysme, l'exhibitionnisme méticuleux de Barbara sans son ivresse égotiste, le rubato méditatif de Félix Leclerc sans ses manières de vieux conteur… On comprend qu'il est une sorte d'Alain Bashung qui, à douze ans, ne fantasmait pas la banane ni le cuir du rock'n'roll – un postmoderne, vous dit-on…

Après une petite dizaine d'années de carrière, Dominique A part seul en tournée. Vertige. On découvre une spontanéité en même temps qu'une science, une ferveur et une liberté éblouissantes sous une architecture cistercienne. Surtout, c'est la révolution du chant. Il accepte d'enfler la voix, de faire peser l'emphase sur certaines notes, d'approcher même un certain romantisme. Pourtant, il a longtemps refusé. Professant que « la langue française n'aide pas à chanter » (un propos de 1999), il essaie longtemps d'échapper aux deux écueils classiques : donner dans le mélodieux au risque de ressembler à un chanteur de variétés ou aller vers le cri et le johnnyhallydisme. Quelques années avant Miossec, donc, il cesse de refuser de chanter.

Cela fait, il atteint un sommet où le soleil ne brûle pas trop. Sans avoir écrit de grande chanson populaire, sans non plus être un artiste de conspiration, Dominique A savoure la posture du maître sans se départir de l'humilité des prises de risque et des ventes sans esbroufe. Il commence à écrire des livres, notamment parce qu'il se voit « beaucoup plus en vieil écrivain qu'en vieux chanteur ». On réalise que cela fait vingt-cinq ans de carrière – plus qu'entre le premier et le dernier album de Georges Brassens, à peine moins qu'entre le premier et le dernier enregistrement d'Édith Piaf. La Légion d'honneur menace…

Voir : Bashung, Alain ; Cali ; Delerm, Vincent ; Miossec, Christophe ; Postmoderne.

Abd Al Malik

Les puristes, les arbitres, les sûrs d'eux, les docteurs n'aiment pas Abd Al Malik. Il n'est pas assez rap pour eux, pas assez banlieue, pas assez musulman,

pas assez laïque, pas assez conforme, pas assez prévu… Ils aiment à dire qu'il n'a pas l'accent des banlieues, comme si l'accent alsacien ne pouvait être banlieusard en Alsace ; ils aiment à dire qu'il n'est pas crédible parce qu'il aime la France ; ils aiment à dire qu'il est démago parce qu'il fréquente Jacques Brel et sa parentèle…

Oui, Abd Al Malik agace. Il brouille tant de pistes que les gendarmes de la pensée le voient forcément en ennemi. Mais c'est pour cela qu'il se trouve dans ce *Dictionnaire amoureux de la chanson française* : il compte parmi les quelques aventuriers qui, au cours des derniers lustres, sont parvenus à inventer quelque chose de tout à fait neuf. Une forme, un genre, un style ? Peut-être plus une méthode, une pratique ou – c'est mieux – un rapport neuf au mot prononcé : on retrouve ses racines hip hop dans le rythme, dans certains thèmes, certaines couleurs vocales ; mais mille autres sources convergent, le *spoken word* de la *beat generation*, un fantasme du griot africain, le ton des discours que l'on fait aux nouveau-nés, le parlando à la Jacques Brel, la poésie en roue libre de Léo Ferré, le récit radiophonique, l'ivresse verbale d'Aimé Césaire et ses suiveurs…

Au commencement, pourtant, le parcours de Régis Fayette-Mikano est banal : naissance à Paris, enfance au Congo, retour par la banlieue de Strasbourg, le père qui plaque épouse et enfants pour aller faire le beau ailleurs, l'ennui et la brutalité de l'enfance en cité, les copains qui enseignent comment sortir un portefeuille d'une poche ou arracher un sac à main, la fumette et le petit trafic… Dans cette fatalité-là, sa mère se bat pour qu'il entre dans un collège privé de Strasbourg. Il connaîtra les doubles journées du bon élève qui plonge avec passion dans la bibliothèque et du petit voleur à la tire dans les transports en commun.

Il s'écarte du catholicisme maternel, se convertit à l'islam. *Regis* veut dire « le roi » en latin ; il sera *Malik*, « le roi » en arabe. Tout en étant petit dealer, il s'engage dans le tabligh, mouvement musulman radical. Il commence à prêcher l'islam pur tout en conquérant une renommée régionale puis nationale avec son groupe de rap, NAP.

À vingt-trois ans, en 1998, il épouse Wallen, d'origine marocaine, qui sera bientôt la première chanteuse française de r'n'b à décrocher un disque d'or. Il s'engage sur plusieurs chemins de traverse à la fois : il abandonne le radicalisme musulman sommaire (« l'islam des banlieues, c'est souvent la banlieue de l'islam », lance-t-il) et aborde la spiritualité soufie ; il tourne le dos à la violence de ton habituelle du rap. Il se dira volontiers « subversif », sa subversion étant la paix, l'amour, la tolérance, la République.

Musicalement, Abd Al Malik emmêle rap, jazz, slam, poésie, rock indé, électro et chanson dans un matériau singulier. Premier album en 2004, *Le Face à face des cœurs*, discrètement inaugural. Choc et envol avec *Gibraltar* en 2006. Ce rap révèle des trésors d'humanité, et tellement de scrupules et de questions que l'on est beaucoup plus près du trouble fécond d'un Miossec ou d'un Félix Leclerc que des fières certitudes de la plupart des tribuns rap. Confirmation avec *Dante* (2008) et *Château Rouge* (2010) – trois albums, quatre Victoires de la musique dont celle d'artiste masculin de l'année en 2008. Son compagnonnage avec le compositeur et pianiste Gérard Jouannest, compagnon de route de Jacques Brel puis mari de Juliette Gréco, ses références prises chez Aimé Césaire, Claude Nougaro ou Marcel Azzola, son insistance à défendre le vivre-ensemble en font un personnage à part et évidemment exemplaire. En 2015, son album *Scarifications* convoque une légende de l'électro française, Laurent Garnier, comme autre geste de réconciliation.

Il enfonce le clou avec ses livres, dont *Qu'Allah bénisse la France*, récit autobiographique et militant qu'il porte à l'écran dans son premier film comme réalisateur en 2014. Et il affirme, contre le sartrisme sommaire de la gauche française, son enracinement dans la philosophie libre, libertaire et pacifiste de Marcel Camus, avec l'inclassable spectacle *L'Art et la Révolte*. Qu'il dise sa modération avec une telle obstination lui vaut beaucoup d'inimitiés. Mais aussi, sans doute, la postérité.

Voir : Brel, Jacques ; Gréco, Juliette ; Postmoderne ; Rap.

Accent

Il est plus simple de prendre un accent en chantant qu'en parlant – ou alors de le perdre, ce qui est la même chose du point de vue de la phonation. Par conséquent, prendre un accent particulier dans une chanson appartient plus au

domaine de l'arrangement ou de l'orchestration qu'à celui de l'identité. Marseillais, parigot, toulousain, britannique ou sud-américain, l'accent des chanteurs en francophonie est toujours un enjeu d'importance. Il transporte mieux qu'un texte, mieux qu'une mélodie, mieux qu'une couleur instrumentale.

L'accent a même permis de dessiner un genre à part pendant presque vingt ans dans les variétés. Les « chanteuses à accent » ont en effet tenu le haut du pavé dans les ventes de l'immédiat avant-guerre jusqu'à l'affirmation de la victoire définitive de Dalida sur Gloria Lasso.

À l'apogée du genre, dans les années 50, peu importe que l'accent soit espagnol, italien, portugais, mexicain. Il doit dessiner des bouquets de fleurs odorantes pendant aux balcons pour embaumer la nuit, faire entendre des chagrins d'amour pittoresques et des félicités dépaysantes.

Le genre a été sinon inventé, du moins révélé par une interprète réellement italienne. Cesarina Picchetto arrive en France au début des années 30, âgée d'à peine vingt ans. Devenue Rina Ketty, elle débute d'abord assez discrètement, et le tournant de sa carrière sera sa rencontre avec Jean Vaissade, un accordéoniste auvergnat qui, d'une part, ravira son cœur et, d'autre part, lui donnera plusieurs compositions qui feront ses premiers grands succès, au premier rang desquels on trouve l'historique *Sombreros et mantilles*, enregistré en 1938.

La guerre et l'Occupation mettent fin à ces rêveries exotiques (« métèques », dit-on à Vichy) qui reprennent à la Libération comme un souffle printanier. Et la chanson française se peuple de beaux jeunes gens à la peau cuivrée et de gitanes aux yeux de braise dans mille *Adios mon amour* et mille *Lune de miel à Napoli,* chansons sucrées ou poivrées, roucoulantes ou survoltées. Parmi les dizaines d'interprètes féminines qui se partagent les rêveries méditerranéennes, l'Espagnole Gloria Lasso domine le marché avec des chapelets de succès comme *Amour, castagnettes et tango*. Son règne sera contesté par une jeune Égyptienne, Dalida, révélée par l'énorme succès de *Bambino* en 1956.

Qu'on ne croie pas que seules les femmes ont un accent. De Dario Moreno à Luis Mariano, des hommes ont aussi porté ce romantisme-là. Mais, bizarrement, les sortilèges du lointain semblent beaucoup mieux portés par des voix féminines. La part la plus archaïque de l'humain joue sans doute avec force : la femme étrangère est une aubaine érotique, elle vient permettre de rompre les vieilles routines endogamiques – la voix de la chair fraîche, de la chair neuve.

Pourtant, la France finira par se lasser de ces accents de pacotille et de leurs décors de carton-pâte. Elle se mettra lentement sur la voie de la world music et d'une recherche de vérité dans la consommation de l'exotisme. Mais il est vrai que, quand des millions de Français s'entassent sur la Costa Brava, ils savent

bien à quoi ressemble une nuit d'Andalousie – une vraie nuit d'Andalousie qui ne soit plus fantasme. Alors la fadista Amalia Rodrigues triomphant avec *La Maison sur le port* en 1969 ou Rika Zaraï mêlant les chromos russes du *Casatchock* aux échos de son Israël natal préparent discrètement l'habitude que prendront les Français d'écouter des voix exotiques en version originale, de Paolo Conte à Cesaria Evora.

La nation qui, à partir de l'aube des années 60, commence à se penser en tant que colonie culturelle anglo-saxonne, remplace les accents des belles Méditerranéennes par des Anglaises et des Américaines – le grasseyement, la mouillure des consonnes, la chewing-gumité des voyelles… Depuis Joséphine Baker, cette inclination semblait calmée quand surgissent à la suite Petula Clark, Gillian Hills, Sandie Shaw, Melanie et évidemment Jane Birkin.

Et la notoriété de la compagne de Serge Gainsbourg survit à la fin de leur amour et même à sa mort. L'affection des Français pour Jane Birkin est-elle seulement une piété envers la jeune femme innocemment provocante de *Je t'aime moi non plus* ou, de manière plus secrète, raconte-t-elle une sorte de compensation symbolique, quand la belle étrangère conquise est à jamais installée sur cette terre d'exil qui est la nôtre ?

Car l'altérité dans la chanson n'est jamais innocente. L'accent a toujours un sens, et même un sens unique : il nous raconte, il ne raconte pas l'ailleurs. La vogue de l'opérette marseillaise n'est pas tant une victoire de Marseille qu'un rêve de Paris. Et d'ailleurs, avant d'être le plus emblématique chanteur méridional, Alibert grave ses premières faces en 1928. Parmi celles-ci, *Mon Paris,* grand succès déjà bien amorti qui se remémore avec nostalgie : *« Ah ! Qu'il était beau mon village / Mon Paris, notre Paris / On n'y parlait qu'un seul langage / Ça suffisait pour être compris / On y dansait la polka / La valse et la mazurka. »* Alibert chante là une chanson de son beau-père, Vincent Scotto, marseillais comme lui, et ils se glissent dans une panoplie de parigots, peu avant d'inventer le beau costume chatoyant d'une longue série de tubes « purement » marseillais. En ce temps-là, l'accent sert plus à combler le public qu'à dire la vérité de l'interprète.

En revanche, Claude Nougaro n'est pas seulement un des premiers chanteurs qui mettent la langue française au risque du jazz. Là où le chanteur toulousain devient révolutionnaire, c'est précisément qu'il s'affiche vocalement toulousain – ce qui est dire beaucoup plus que l'accent ménilmontanesque de Maurice Chevalier. En ce temps où Henri Gougaud, futur conteur ensoleillé, chante *Paris ma rose* sans le moindre accent, Nougaro met son Occitanie dans sa voix. Dès les premiers vers de son premier disque entendu par la critique (« *Sur*

l'écran noir de mes nuits blanches / Moi je me fais mon cinéma », *Le Cinéma*, 1962), on entend distinctement cet accent et son extraordinaire efficacité musicale.

En chantant, Georges Brassens n'était que très discrètement sétois ; Jacques Brel se moquait volontiers de l'accent bruxellois ; Léo Ferré a longtemps gommé toute trace sonore de son enfance monégasque… Avec Nougaro, il y a plus qu'un aveu : l'accent n'est pas seulement un hasard généalogique, mais une part vitale des chansons. La syncope jazz ou le roulement de hanches brésilien ne prennent vie, chez Nougaro, que fécondés par Toulouse – l'apport étranger en quelque sorte domestiqué par une altérité nationale…

Voir : Chevalier, Maurice ; Dalida ; Étrangers ; Marseille ; Nougaro, Claude ; Paris ; Scotto, Vincent ; Toulouse.

Adamo, Salvatore

Adamo reste toujours surprenant derrière d'apparentes évidences. On connaît depuis cinquante ans le voile grave posé sur sa voix, son immuable raie sur le côté, son sourire heureux, ses chansons d'amour qui ont éternellement l'âge de l'innocence et de l'émerveillement. Longtemps, il a été licite de considérer Adamo avec une infinie condescendance, alors qu'il avait déjà laissé dans la mémoire collective une belle brassée de chansons indestructibles – *Les Filles du bord de mer*, *Mes mains sur tes hanches*, *Vous permettez, monsieur ?*, *Inch'Allah*, *Tombe la neige*, *C'est ma vie*…

Juste des tubes ? Beaucoup mieux. En 2009, on pourrait croire qu'il cède à une mode en signant un album de duos, mais *Le Bal des gens bien* revisite son répertoire avec un casting si éblouissant que, si on ne l'avait pas encore compris, on est forcément convaincu de son influence. Car on ne déplace pas sans motif Alain Souchon, Laurent Voulzy, Bénabar, Cali, Yves Simon, Juliette, Olivia Ruiz, Renan Luce, Julien Doré, Calogero, Thomas Dutronc, Raphaël, Stanislas, Maurane, Jeanne Cherhal, Isabelle Boulay… Adamo n'est pas seulement un chanteur respecté, c'est un auteur et compositeur dont l'excellence interroge ses cadets, et même ceux dont on pourrait penser qu'ils l'ont dépassé.

Salvatore Adamo est né en Sicile en 1943. Il émigre avec ses parents en Belgique, et son père devient mineur dans une mine de charbon près de Jemmapes. Éducation stricte, collège religieux, ambitions sociales. Mais l'aîné

des huit enfants, Adamo, révèle aussi, dès l'adolescence, du talent et du goût pour le chant. De radio-crochets en petits enregistrements discrets, il est sur le point d'abandonner le rêve d'une carrière de chanteur quand, à vingt ans, il décroche son premier tube, *Sans toi ma vie*, en 1963. On l'identifie comme une sorte d'antidote aux yé-yé : romantisme bon enfant, élégance de l'interprétation, discrétion de sa vie privée… Les journalistes s'amusent de ce qu'il fait peut-être rêver autant de mamans qui le voudraient pour gendre que de jeunes filles qui voudraient l'épouser.

Sa saison 1964-1965 est impressionnante : *Tombe la neige*, *Vous permettez, monsieur ?*, *La Nuit*, *Dolce Paola*, *Les Filles du bord de mer*, *Mes mains sur tes hanches*, *Ton nom*, *Une mèche de cheveux*, *Le Barbu sans barbe…* Il devient un pourvoyeur régulier de tubes sentimentaux (*J'avais oublié que les roses sont roses* en 1971, *C'est ma vie* en 1975) mais il ouvre aussi ses yeux au monde, comme avec *Inch'Allah*, en 1966, qui rêve de la paix au Proche-Orient et lui vaut la rancune tenace de la censure de certains pays arabes. Cela sera dès lors une veine importante de son travail : *Manuel* sur la dictature franquiste en Espagne, *Sans domicile* sur ceux qui dorment dehors dans les villes riches, *Laissez rêver les enfants* après l'émotion de l'affaire Dutroux, *Salima dans le tramway* sur la vie parfois terrible des immigrées en Europe, ou *Vladimir*, *Les Collines de Rabiah*, *De l'autre côté du pont*, des dizaines de chansons contre l'intégrisme, les dictatures, les guerres civiles… Salvatore Adamo y gagne ses galons d'ambassadeur de l'Unicef et une foule de distinctions honorifiques et humanitaires.

Charmant, charmeur, né à la confluence d'une chanson italienne qui ne cherche pas à résister aux sentiments et d'une chanson française amoureuse du texte, Adamo pratique un art populaire qui se révèle toujours moins écervelé qu'il n'en a l'air au premier abord. Et sa gloire est mondiale : aucun des tubes de la J-pop ne parviendra à battre le record de *Yuki Wa Furu* : soixante-douze semaines dans le classement des meilleures ventes de singles au Japon. Il se trouve que, quatre ans après que *Tombe la neige* a compté parmi les premiers

tubes d'Adamo en Belgique puis en France, la chanteuse et animatrice télé Kosiji Fukubu enregistre la chanson en japonais. Il est vrai qu'elle a déjà préparé le terrain quelque temps plus tôt avec une version nippone de *Sans toi ma mie*. Le raz de marée de *Yuki Wa Furu* l'incite à enregistrer tout un 33 tours de chansons de Salvatore Adamo, mais aussi à dérouler le tapis rouge au chanteur sicilien de Jemmapes – la première d'une quarantaine de tournées au Japon. Et, à son tour, il enregistre *Yuki Wa Furu* en japonais : 2 millions d'exemplaires vendus.

Ainsi, il compte parmi les rares artistes à dépasser la barre des 100 millions de disques vendus, mais sans jamais se départir de son sourire bienveillant et tendre, sans jamais se prétendre autre chose qu'un chanteur populaire. Et c'est sans doute ce qui rend ses cadets si admiratifs : Adamo est d'une impeccable fidélité à l'éthique d'un artisanat du plaisir et du partage. Il appartient au décor de millions de vies, mais a aussi glissé dans des millions de consciences quelques mots, quelques idées d'un humanisme radieux, attentif et humble.

Voir : Belgique ; Italie ; Yé-yé.

Album

Au XIX^e^ siècle, les jeunes filles de la bonne société collaient des photographies, des dessins, des rubans de dentelle et des fleurs séchées sur des pages de carton perforé qu'elles rassemblaient sous de jolies reliures à dos de cuir. L'effet de mode et la rationalité industrielle passant par là, ces reliures se produisirent en grandes quantités, et l'album devint autour de la Première Guerre mondiale un loisir ordinaire, partout et pour toutes les classes sociales.

Les éditeurs de disques, avec leurs pauvres pochettes bistre découpées d'un cercle pour que soit lisible l'étiquette, virent dans ces reliures une opportunité pour vendre plus rationnellement des œuvres enregistrées qui ne se satisfaisaient pas de deux faces de 78 tours de trois minutes chacune. Pour des sonates, des symphonies, des discours présidentiels, des grandes scènes théâtrales ou des méthodes de langue, le confort de l'auditeur comme l'efficacité du commerce profitaient du regroupement sous une même reliure d'une série de disques. Ces reliures produites industriellement pouvaient accueillir quatre, dix ou vingt disques selon les besoins, et on prit l'habitude de parler d'albums. Par métonymie, on amoindrissait le caractère fastidieux de l'écoute d'une symphonie de Beethoven en sept disques, tout en ennoblissant le rassemblement

d'une douzaine d'enregistrements de Nine Pinson fêtant son jubilé ou d'une série de mélodies françaises chantées par Paul Delmet. Et les commerçants pouvaient proposer un prix attractif, qui n'était pas celui de quatre ou six disques additionnés, mais celui d'un album indivisible.

À ce moment, l'album reste l'exception, car les clients des disquaires ont tendance à rechercher une chanson plutôt qu'un interprète et à n'acheter que de petites quantités de disques (avant guerre, le possesseur d'une centaine de 78 tours passe pour un passionné, et celui qui dépasse les mille disques pour un phénomène de foire). Lorsque commence l'exploitation du 33 tours 25 cm, en 1951, on continue à parler d'album puisque, dans les faits, la logique n'a pas changé : dans la musique populaire, il s'agit de rassembler des enregistrements antérieurs sous la même couverture.

Selon les maisons de disques et les secteurs commerciaux, la conversion à l'album « moderne » prendra plusieurs années. Par exemple, les deux premiers 33 tours de Georges Brassens sont principalement constitués de chansons déjà parues en 78 tours ; c'est seulement en 1954 qu'il enregistre tout un album de chansons inédites. Ses albums sont dès lors écrits et publiés selon le rythme de ses « rentrées » parisiennes, comme Jacques Brel, Yves Montand ou Juliette Gréco à la même époque.

Puisqu'on enregistre les chansons par paquets de dix ou douze, on commence à réfléchir à leur cohérence, à leur variété, à leur hiérarchie. Le corollaire de ce processus, qui va peu à peu se généraliser, est que la promotion d'un album va forcément laisser dans l'ombre un certain nombre de chansons à chaque 33 tours. L'industrie française de la musique apprend le terme comme la réalité de la « chanson d'album », qui n'a pas l'honneur de la promotion, puisque la règle ordinaire est que, sauf exception, un album ne suscite pas plus de trois singles. Il est vrai que quelques cas font rêver, comme le succès irrésistible de *Prendre un enfant par la main* d'Yves Duteil, quatrième single d'un 33 tours de 1977 ayant déjà été promotionné avec *La Tarentelle*, *Le Petit Pont de bois* et *Le Mur de la prison d'en face*, ou la performance de François Feldman qui, en 1989, place cinq chansons du même album dans les dix premières places du Top 50…

Des artistes pratiquent concomitamment les deux logiques, travaillant à la fois sur le temps radiophonique du 45 tours et l'installation patiente de la relation avec les fans grâce à l'album, comme Michel Sardou, Dalida ou Serge Gainsbourg. Ce dernier cas est passionnant dans les années 70 : ses seuls succès commerciaux sont de paresseux 45 tours composés, écrits et enregistrés en quelques jours de printemps pour viser le marché des bals et boums de l'été.

Petit succès pour *L'Ami Caouette* en 1975, échec commercial pour *My Lady Héroïne* en 1977, énorme succès pour *Sea, Sex and Sun* qui est d'abord une des chansons sur lesquelles on danse à l'été 1978, avant que sa présence dans la bande originale des *Bronzés* de Patrice Leconte n'en fasse derechef un tube fin 1978-début 1979. Pendant ce temps, ses albums *Histoire de Melody Nelson*, *Vu de l'extérieur*, *Rock Around the Bunker* et *L'Homme à tête de chou* sont des échecs commerciaux sans appel. Trois d'entre eux sont des *concept albums*, construits autour d'un personnage ou d'une histoire. *Vu de l'extérieur*, avec son unité de son et de sentiment, est lui aussi un album dont la cohérence thématique et esthétique est méticuleusement pesée par son créateur.

Mais, alors, l'esprit de Serge Gainsbourg ne touche vraiment le grand public que par ses coups d'épingle au bon goût dominant ou à la bienséance télévisée. *Sea, Sex and Sun* peut alors se comprendre comme un prolongement d'autant plus admissible de *Je t'aime moi non plus* qu'il ne s'agit plus de sodomiser une jeune Anglaise mais de saillir une fille à la peau d'ébène, l'exotisme compensant et annulant le cas échéant la crudité des paroles. Et les apparitions télévisées de Gainsbourg entre deux danseuses noires aident à installer une chanson chatoyante et simplette dans le paysage. La France accepte mieux une courte intrusion en 45 tours dans l'univers soufré de Serge Gainsbourg qu'une longue exploration en 33 tours.

Cette coexistence d'une logique de single et d'une logique d'album traverse plus de cinquante ans d'histoire de la chanson, pendant lesquelles s'établissent des hiérarchies implicites entre créations destinées à une consommation large et missionnaire et œuvres destinées aux fidèles et à une circulation à la fois plus secrète et plus intime.

Les nouvelles conditions de circulation et d'exploitation de la musique provoquent dans le métier, dès les dernières années du XX^e^ siècle, un débat passionné sur la fin de l'album. Du point de vue des usages comme de la création, la forme serait obsolète. Une quinzaine d'années plus tard, dans l'univers numérique, le single circule sur YouTube, mais le streaming ou la vente au téléchargement privilégient l'album.

La forme perdure d'autant mieux que l'album reste le mode de production le plus naturel dans la musique populaire, notamment pour des raisons concrètes : le rythme de la collaboration entre créateurs, les contrats de location de studio ou de matériel, le temps d'engagement d'un ingénieur du son pour l'enregistrement ou le mixage… Et si un instant ou un événement peut susciter une chanson, la rencontre d'un parolier ou une saison de travail va plutôt donner naissance à un bouquet de chansons.

Paradoxalement, l'album n'est plus remis en cause que dans une perspective commerciale, et par les entreprises les plus puissantes. Chez les majors, on ne compte plus les albums enregistrés *in extenso* qui ne sont jamais sortis puisque le premier single qui les annonçait n'a eu aucun écho. Ce sont les milieux les plus fragiles qui préfèrent désormais l'album. L'autoproduction, le crowdfunding ou la prévente financent de manière privilégiée des albums d'une longueur standard, celle-ci se fixant plutôt sur les quarante minutes d'un 33 tours 30 cm que sur les soixante-douze minutes d'un CD. Ceux qui se vivent comme les survivants d'une chanson menacée ne pensent d'ailleurs qu'en ce format-là, distance « naturelle » de la découverte d'un artiste. Et peut-être aussi la dose maximale de nouveauté que même un fan peut absorber d'un seul mouvement.

Voir : Brassens, Georges ; Crise ; Gainsbourg, Serge ; Radio.

Allemagne

Viens Poupoule est un parangon de la chanson française. Elle compte même parmi les chansons dont on peut dire avec justesse qu'elles sont franchouillardes. Oui, une chanson typiquement française écrite pour les Français, construite sur des formules mélodiques et harmoniques habituelles dans la chanson française et dont le texte est semé de singularités culturelles françaises.

Pourtant, c'est une chanson allemande. *Viens Poupoule* est l'adaptation en français de *Komm, Karlineken, komm*, sur laquelle, en 1902, le chanteur Félix Mayol et ses complices Henri Christiné et Alexandre Trébitsch écrivent des paroles très parisiennes : *« Le sam'di soir après l'turbin / L'ouvrier parisien / Dit à sa femme : Comme dessert / J'te paie l'café-concert / On va filer bras dessus bras dessous / Aux galeries à vingt sous. »*

Mayol n'a pas découvert *Komm, Karlineken, komm* avec les paroles

allemandes de son auteur-compositeur Adolf Spahn, mais dans une version instrumentale que joue l'orchestre de la Scala, un des plus grands cafés-concerts de Paris, pendant le finale du numéro de la danseuse Adrienne Larive, qui le précède sur scène.

Mayol étant alors un des empereurs du caf' conc' avec Dranem, Fragson et Polin, *Viens Poupoule* s'impose très vite. Cette chanson allemande sera non seulement le plus grand succès de sa carrière, mais aussi l'autoportrait de la Belle Époque et du caf' conc' – bonhomie, verdeur, candeur, polissonnerie souriante. *Viens Poupoule*, aujourd'hui encore, est le symbole d'une époque bénie, le symbole d'une France heureuse et chaleureuse qui se presse aux « galeries à vingt sous » des cafés-concerts avant le carnage de la Grande Guerre.

En 1929, alors que Mayol multiplie depuis des années les tournées d'adieux et les ultimes récitals, il publie ses mémoires sous la forme d'une longue interview avec un journaliste. Extrait du dialogue :

> « Pendant la guerre, un de mes neveux m'écrivit : "Tu sais que nous entendons, en face de nous, des Boches chanter *Viens Poupoule* !" Je ne voulais pas le croire tout d'abord, et je supposais qu'ils fredonnaient tout simplement leur *Komm Karoline* (*sic*) national. Mais d'autres témoignages, non moins précis, m'obligèrent à me rendre à l'évidence : *Komm Karoline* était bien retournée dans sa patrie d'origine, mais avec nos paroles françaises, que les foules allemandes s'étaient empressées d'accaparer… Il a toujours fallu qu'ils nous prennent quelque chose !
> — N'avais-tu pas interprété toi-même cette chanson en Allemagne ?
> — Non, car je n'ai jamais voulu y chanter ; je crois même bien, des grandes vedettes françaises, être le seul artiste dans ce cas… Pur sentiment personnel d'ailleurs, car des offres tentantes m'y furent souvent faites, surtout à ce moment de mon succès à la Scala. »

La casuistique germanophobe de Mayol trouve un discret écho aujourd'hui. Car les sources allemandes de la chanson populaire française sont souvent passées sous silence. Si nous sommes officiellement réconciliés avec l'ancien ennemi héréditaire depuis 1963 et le traité de l'Élysée, nous ne pouvons pas nous déprendre de certains réflexes reptiliens. Il suffit de dire « voiture allemande » pour que l'on parle de robustesse et de fiabilité, « finance allemande » pour qu'on brandisse de grands principes de rigueur… Et « chanson allemande » ? Même dans les milieux culturels les plus raffinés, on ira volontiers jusqu'à gonfler les joues pour émettre un « ploumploum » prétendument bouffon. Condescendance, voire mépris.

Or, depuis plus d'un siècle, la France adapte des chansons allemandes. Et l'adaptation d'une chanson est plus qu'une traduction, qu'une transcription,

qu'une translittération. C'est aussi une mutation. Et les chansons allemandes, en arrivant sur notre sol, deviennent des chansons franchouillardes, c'est-à-dire épaisses, sommaires, féculentes, incarnant facilement la part la plus grossière de notre culture.

Évidemment, on ne parle pas ici des prestiges des grands airs de Kurt Weill, comme *Die Moritat von Mackie Messer*, extrait de l'*Opéra de quat' sous* qui deviendra *Complainte de Mackie*, par exemple dans l'enregistrement de Caterina Valente en 1956, presque deux ans avant que Bobby Darin ne porte *Mack the Knife* vers les juke-box américains. Ni de chansons plus ou moins saisonnières comme *Mon beau sapin* que l'on réserve à Noël ou *Lili Marleen* qui apaisa quelques mélancolies lors de la Seconde Guerre mondiale.

Ce qu'on ignore, c'est l'origine de chansons censément typiques d'un tempérament très français. En 1931, Henri Garat fait un succès avec *Avoir un bon copain*, adaptation d'un tube des Comedian Harmonists de l'année précédente, *Ein Freund, ein guter Freund*. La même année, *Les Gars de la Marine* devient un succès avec des paroles de Jean Boyer et dans l'interprétation de Jean Murat, héros du film *Le Capitaine Craddock*, tourné en Allemagne et « musiqué » par Werner R. Heymann.

En 1972, et avec l'aide de son parolier Claude Lemesle, Joe Dassin transforme un petit succès de hit-parade allemand d'un certain Jeremias, *La Di Li, La Di Lo*, en *Complainte de l'heure de pointe*. La chanson n'est d'ailleurs pas transplantée n'importe où : elle devient parisienne, célébrant à la fois la géographie légendaire de la capitale et la débrouillardise insolente du titi à bicyclette – « *Dans Paris à vélo on dépasse les autos / À vélo dans Paris on dépasse les taxis.* » Le succès est tel que Joe Dassin en enregistre une adaptation pour le marché allemand, *In Paris ring sumher* – un cas rare d'adaptation allemande de l'adaptation française d'une chanson allemande.

La chanson allemande peut même parvenir à fournir des identités encore plus subtiles dans la vaste palette des variétés françaises. Ainsi, en 1958, Tino Rossi enregistre *Corsica*, pour lequel Jacques Larue écrit des paroles pleines de ciel bleu. Il s'agit en fait d'une adaptation d'*Ein Lied aus Korsika*, écrit et composé outre-Rhin par Hans Bradtke, Erwin Halletz et Hans Hannes Zeisner, d'abord enregistré par un discret duo allemand, Bert und Bärbel (en face B de leur reprise d'*Amukiriki*, bluette hawaïo-mexicaine lancée par Les Paul et Mary Ford), avant d'être en 1974 un succès d'Hanna Aroni, chanteuse israélienne native d'Érythrée qui a endossé en allemand tous les exotismes possibles.

Mais la plus sûre franchouillardise de culture germanique ne vient pas d'Allemagne. C'est une chanson suisse, née du côté alémanique en 1957. Passée

au début des années 70 en Flandre belge, elle finit par devenir francophone en 1980. Et cette *Danse des canards* va déferler sur les bals, mariages, campings et réjouissances transgénérationnelles pour s'y enraciner et devenir le symbole d'un certain art de vivre populaire à la française – candeur ou vulgarité, inculture ou simplicité, convivialité ou niaiserie, selon le profil socioculturel que le commentateur choisit d'adopter pour contempler les Français « *Qui en sortant de la mare / Se secouent le bas des reins / Et font coin-coin* ». Toujours est-il que cette chanson prétendument si française est produite en Belgique à partir d'une matrice germanique.

Voir : Belgique ; Dassin, Joe ; Francité ; Paris.

Américanisation

« *Je suis comme tout l'monde évidemment / J'aime bien la musique américaine / Mais ça m'fait d'la peine énormément / De ne plus entendre comme avant / Ces refrains gais comme des pioupious / Que chantait partout Paulus, le Père la Victoire / Chants de gloire éclatants et fous / Et bien de chez nous.* » Cela ne date pas de la première gloire de Johnny Hallyday à l'aube des années 60 ni du combat politique autour des quotas dans les années 90 ; c'est une chanson de 1928. La France de toujours – c'est-à-dire de jadis – est alors célébrée par Perchicot, ancien champion cycliste, ancien aviateur pendant la Première Guerre mondiale puis immense vedette des années 20, au point de pouvoir se vanter d'être le premier artiste à avoir gagné en chantant un million de francs-or (c'est-à-dire une cinquantaine de millions d'euros).

Et donc Perchicot se souvient de la polka des faubourgs et regrette que la musique américaine ait acquis autant de séduction. Dans *La Chanson française*, il vise ouvertement Maurice Chevalier. Ce n'est pas une mauvaise cible, au demeurant : Momo a consacré l'essentiel de son service militaire, avec son copain de régiment Maurice Yvain, à décortiquer des ragtimes dont la vogue, *via* Londres, touche les jeunes musiciens français les plus ouverts de l'immédiat avant-guerre. Et, sous le canotier d'une immense popularité des années 20 et 30, on peine aujourd'hui à lire une modernité qui ne cache pas ses racines d'outre-Atlantique. Ce n'est pas encore le swing de Charles Trenet ; c'est déjà la toute-puissance d'un fox-trot qui, malgré sa naturalisation presque instantanée, est toujours ressenti par les esprits chagrins comme étant d'essence américaine.

C'est le début – *un* début – d'un combat interminable, aux résurgences multiples. Certaines sont savoureuses, comme le premier 45 tours d'Alain Bashung à dix-neuf ans, en 1966. Dans un second degré à double détente, il mime les arguments des « anti » dans *Pourquoi rêvez-vous des États-Unis ?* Chanson narquoise : « *Pourquoi rêvez-vous des États-Unis ? / Chez nous il y a tout, sauf en plus petit / Qu'est donc votre Frank Sinatra / À côté d'Louis de Funès ? / Même vos chutes du Niagara / Ne valent pas nos vespasiennes.* » On ne sent pas le révolutionnaire à venir : son ironie tâtonne encore, même s'il sait où frapper.

Jean-Roger Caussimon, vieux compagnon de route de Léo Ferré, trempe sa plume dans la colère des lettrés en 1981 : « *Le coq gaulois est rachitique / On l'reglonfle au Coca-Cola / On construit New York dans Paname / Et si l'rock, t'en as jusque-là / T'as qu'à t'brancher sur France Musique.* » La chanson s'intitule *Les Dom-Tom de l'Amérique…*

Le point de vue peut sembler désuet, mais il traverse les sensibilités françaises depuis belle lurette : le verbe *américaniser* est attesté pour la première fois en 1855, et le substantif *américanisation* douze ans plus tard… Ce sentiment n'est pas seulement culturel. En 1965, Jacques Debronckart prophétise dans *Adélaïde* : « *Et dans dix ans nous trouverons dans nos villages / Des distributeurs de hot dog au coin des rues.* »

On ne doit pas être surpris que la défense d'un univers qui ne soit pas américain – ou américanisé – mobilise bien au-delà des papys réactionnaires de chaque génération. En 2004, Dominique A ironise : « *Sais-tu bien ce qu'il en coûte / D'apprendre l'inuktitut / Es-tu sûr d'avoir envie / De parler le maori /* […] *Si tu veux avoir la paix / T'emmerde pas, prends l'anglais.* » On plaidera que sa chanson *L'Inuktitut* est explicitement une défense de la diversité culturelle plus qu'une charge contre le règne anglo-saxon. Il reste qu'elle fait écho à Caussimon.

L'accusation d'américanisation est un de nos pièges rhétoriques les mieux armés, et depuis le plus longtemps. Elle traverse notre culture avec, à chaque génération, de nouveaux procès nourris régulièrement d'incontestables emprunts, comme récemment le trucage des voix à l'*autotune* dans le hip hop et la dance, d'abord parangon d'audace US avant d'être si franchouillard. Mais peu à peu on n'entend plus que Ménilmontant sous le fox-trot de Maurice Chevalier, et la candeur franchouillarde des gamins du Golf-Drouot sous les elviseries du jeune Johnny Hallyday. Peut-être l'américanisation n'est-elle surtout qu'une francisation.

Voir : A, Dominique ; Bashung, Alain ; Chevalier, Maurice ; Francité ;

Hallyday, Johnny ; Yé-yé.

Amisdelachansonfrançaisedequalité

Que l'on parcoure ce *Dictionnaire amoureux* dans l'ordre alphabétique ou en se laissant guider par le hasard ou l'arbitraire, il n'échappera pas au lecteur que, si l'auteur révère Georges Brassens au point de le compter parmi les membres de sa famille, il n'emploie jamais autrement qu'avec des guillemets l'expression « chanson française de qualité ».

Expliquons. Parler de chanson « de qualité », c'est signifier qu'il y aurait une chanson qui ne le serait pas ; qu'il y aurait une chanson que ses créateurs n'auraient portée ni avec soin, ni avec conscience professionnelle, ni même avec l'intention de lui donner des couleurs justes et variées. Les producteurs et interprètes de cette autre chanson seraient parents du Tricatel de *L'Aile ou la Cuisse* de Claude Zidi (le Tricatel contre lequel luttent Louis de Funès et Coluche, pas le Tricatel de l'indispensable Bertrand Burgalat) et fabriqueraient sciemment une musique indigne, perverse, nuisible. À moins qu'il ne s'agisse d'une musique qu'un certain public consommerait sans percevoir ses défauts, alors que d'autres sauraient s'en détourner pour s'abandonner aux seules délices de la « chanson française de qualité ».

Ainsi s'opposerait aux puanteurs plébéiennes de la chanson commerciale la sûreté de goût des amisdelachansonfrançaisedequalité – puisque c'est ainsi qu'ils se baptisent eux-mêmes. Ils savent trier entre la splendeur de la robe de bure de Catherine Sauvage et les dessous soyeux de Mylène Farmer, entre le fer forgé doré à l'or fin de Léo Ferré et l'écuelle de féculents de Serge Lama. Les amisdelachansonfrançaisedequalité se méfient évidemment de la foule et préfèrent par principe la connivence bien choisie des petits lieux où, plus rare, l'air est forcément plus précieux.

Ce n'est pas la seule tentative en France de recréer une conscience aristocratique. Ce n'est pas un sentiment voisin de l'idée nobiliaire d'Ancien Régime, mais plutôt un projet de pureté robespierriste – écouter une chanson intouchée par le commerce et toujours plus rétive aux voies trop arpentées du succès. Car les amisdelachansonfrançaisedequalité voient dans le silence et l'isolement la confirmation de leurs certitudes. Ils croient fermement que la gloire a parfois perdu Alain Souchon ou Maxime Le Forestier, ou même que François Béranger, sur le tard, a trop baissé la garde. Ils tolèrent le succès de

Jacques Brel, à condition qu'il raccroche le micro et prenne le large aux Marquises – la preuve des vapeurs méphitiques exhalées par la réussite séculière.

Les amisdelachansonfrançaisedequalité n'acceptent sans restriction qu'un seul artiste que le commun fréquente aussi : Georges Brassens. Il est même la preuve de leurs convictions, puisque si tout un chacun peut faire sienne *La Mauvaise Réputation*, il devrait aussi écouter Jacques Douai ou Michel Bühler. Que le très grand public aime Brassens mais dédaigne d'autres artisans de la « qualité » permet aux amisdelachansonfrançaisedequalité de se gonfler d'un orgueil proportionnel à leur sentiment de défaite.

Car ils perdent toujours la guerre, et toujours contre le même ennemi – le commerce, M. Barclay, la « Star Ac' », Pascal Nègre, « The Voice »… Les amisdelachansonfrançaisedequalité voient toujours brûler Rome et s'effondrer la France. Quand ils suivent l'enterrement de Fragson le 2 janvier 1914 ou voient trépider Claude François, ils prédisent la fin des temps. Mais ils la prédisent aussi bien quand Édith Piaf fait pleurer Margot avec *L'Homme à la moto* que quand Florent Pagny, des lustres plus tard, reprend *L'Homme à la moto*. Ils guettent l'outrage fait à la « qualité » sans toujours taire leur gourmande impatience. Ils ne regrettent pas seulement le bon vieux temps ; ils annoncent la fin des temps. La chanson ne leur sert plus que de baguette de chaman. Elle dit seulement le noir futur de la France. Et depuis quelques décennies.

Voir : Barclay, Eddie ; Bon vieux temps, Le ; Brassens, Georges ; Commerce ; Crochet.

Anglais

On n'y arrivera jamais. On ne sera jamais anglais. Françoise Hardy, par exemple, le martèle sur tous les tons, et pas uniquement parce que le regard que Mick Jagger lui jette sur certaines photos d'époque a autant de valeur qu'un anoblissement par Sa Gracieuse Majesté Élisabeth la Seconde. Elle soutient qu'un Anglais sera toujours plus musicien qu'un Français – *as far as music is concerned* –, puisqu'on peut être bouleversé par une chanson anglaise sans en comprendre un traître mot.

La Beatlesmania n'est pas seule en cause. Quand, en janvier 1963, Serge Gainsbourg fait pour la première fois le voyage à Londres pour enregistrer un 45 tours (on y trouve *La Javanaise* en face B, bide absolu sur le moment), cela

participe d'un mouvement plus profond qu'une simple mode. On va là-bas chercher un son, c'est-à-dire des studios, des musiciens, des ingénieurs, des arrangeurs et surtout une urgence, une tension, une ivresse. Un peu tout le monde y partira : Claude François, Michel Fugain, Johnny Hallyday, Françoise Hardy, France Gall, Louis Chedid, Étienne Daho… Certains sortilèges fonctionnent magnifiquement, indépendamment des époques et des ambitions ; d'autres tombent à plat et ne défrancisent rien – on pourrait être à Bezons ou Bordeaux.

Mais on rêve. On voudrait que la pop fût notre langue natale, que l'on sache être ici à la fois désinvolte et *trendy*, expert en diphtongues et prince de l'envol. Sans parler de la pop française anglophone (et de ses boussoles infidèles), cette anglomanie donne parfois des produits singuliers, comme *Je préfère naturellement*, chanson inclassable et peut-être indéfendable donnée en 1966 par Serge Gainsbourg à Dalida (une vieille copine, avec qui il avait tourné un navet policier à Hong Kong, quelques années plus tôt) : « *À force d'écouter ce groupe anglais / D'entendre tous leurs succès en anglais / De les appeler par leurs prénoms anglais / Je crois que j'ai attrapé l'accent anglais.* »

Le pire est qu'on ne l'attrape pas. Au contraire, même, on s'en guérit très bien. En 1970, quand les Kinks – les maîtres *mod* britanniques – sortent *Apeman*, c'est une petite coterie de garçons à pantalons très serrés et teint pâle qui l'écoutent à Paris. Remarqueront-ils même que, l'année suivante, Serge Lama sort *Superman*, tube sexuellement matamore (« *Dites pourquoi avec la gueule que j'ai / Les femmes me trouvent beau* ») massivement diffusé par les radios périphériques ? Pourtant, les deux chansons sont superposables, Lama ayant respecté le tempo, la pente et la couleur de la chanson originale. Peut-être n'y met-il pas la morgue qui convient pour devenir anglais ? Ou sommes-nous trop français, nous qui ne nous laissons pas entraîner par la mélodie dès lors que le texte nous parle ?

Chaque génération en discute. Après avoir crié : « Les Beatles, ils sont anglais, non ? » pour regretter sa nationalité française, l'adolescent a clamé : « Led Zep, ils sont anglais, non ? », avant de passer à : « Radiohead, ils sont anglais, non ? » Et Françoise Hardy est toujours française.

Voir : Beatles, Les ; Dalida ; Francité ; Gainsbourg, Serge ; Hardy, Françoise ; Lama, Serge ; Pop.

Anonyme

Si on se laissait aller au lyrisme, on dirait que cet article est consacré au plus grand génie de ce volume. Car il est en effet immense, l'auteur d'*Au clair de la lune* et de *La Chanson de Craonne*, du *Carillon de Vendôme* et de *Trois Jeunes Tambours*, de *Cadet Rousselle* et des *Trois Orfèvres*.

Mais pas trop de romantisme ! Nous sommes dans un pays obsédé par la littérature, et la pente naturelle de quiconque écrit en France est de terminer son texte par une signature – cela arrive même aux Belges, comme avec le magistral « *Je chante, persiste et signe / Je m'appelle Jacques Brel* », clamé à la fin des *F…*, en 1977. Évidemment, un auteur reste anonyme parce que l'on a oublié ou tu son nom. Mais ce n'est pas toujours par malchance ou par hasard. Quand l'armée française revient victorieuse de Fontenoy en 1745 en chantant à pleine voix *Trois Jeunes Tambours*, ce ne sont pas quelques milliers de fantassins qui inventent collectivement cette chanson. Or l'auteur est une plume bien au courant de la chose militaire : qui saurait que le fait que « *Trois Jeunes Tambours s'en revenaient de guerre* » est le signe d'une victoire sans grandes pertes, puisque les tambours marchant réglementairement en tête de chaque compagnie qui monte à l'assaut comptent en général parmi les premiers tués d'un engagement ? Cet auteur est-il un sous-officier un peu poète ou un officier de l'entourage du maréchal de Saxe ? On ne sait. Mais il a sans doute une raison de rester anonyme ; est-il un auteur trop gradé, pas assez gradé, dégradé ?

Car si les chansons restent anonymes, c'est le plus souvent par prudence. Laurent Tailhade doit la vie sauve aux gendarmes lorsqu'une émeute veut lui faire un sort dans la petite ville bretonne où il passe l'été 1903 ; il a passablement injurié la population locale dans un article paru dans un journal parisien… qui vient d'être repris par la presse locale. Dès lors, sa détestation des Bretons devient obsessionnelle, et il va se venger avec ses armes. Aujourd'hui, on sait qu'il est l'auteur des *Filles de Camaret*, chanson paillarde qui, peu après cet épisode, fait beaucoup pour la renommée nationale du petit port langoustier du Finistère. La vengeance est d'autant meilleure qu'elle semble surgie de nulle part…

Dans sa monumentale *Histoire de la chanson française* (qui s'arrête à l'orée du XX^{e} siècle), Claude Duneton présente l'hypothèse que le « citoyen Birard » dont les sources d'époque disent qu'il est l'auteur de *La Carmagnole* masquerait la légendaire Mme Roland, grande figure du parti girondin, épouse du ministre de l'Intérieur et toute-puissante dans la coulisse de cet été 1792 qui voit apparaître cette chanson d'actualité que l'on entendra revenir à toutes les

poussées révolutionnaires de la France. Selon Duneton, ce serait d'abord une chanson lancée pour exciter la haine du peuple contre les royalistes et les aristocrates, mais la machine infernale aurait échappé à ses inventeurs. En septembre 1792, le « *vive le son, vive le son* » domine les hurlements de la meute assoiffée de sang et ceux des mille trois cents prêtres, bonnes sœurs, nobles et « suspects » qui sont égorgés, éventrés, étranglés, lynchés dans les prisons parisiennes sur une bande-son unique, *La Carmagnole*. Et il est bien possible que le secret de l'« anonyme » ait été emporté un an plus tard : au printemps 1793, les Girondins sont à leur tour hors la loi, et Manon Roland est guillotinée le 8 novembre 1793, quelques semaines après l'exécution de « *Madame Veto* » qu'elle avait attaquée dans sa chanson.

La même élémentaire prudence explique que personne n'ait revendiqué en 1917 avoir écrit *La Chanson de Craonne*. Il en était d'ailleurs ainsi pour beaucoup de chansons politiques du tournant du siècle, ce qui occasionnera d'ailleurs quelques tristes histoires comme le procès au cours duquel s'affrontent les frères Degeyter pour la paternité de la musique de *L'Internationale*.

Mais alors, y a-t-il de vrais anonymes ? Qu'on ne les cherche pas chez les troubadours du Moyen Âge, qui signent leurs textes et même se mettent en scène dans leurs chansons – Guillaume d'Aquitaine, Peire Vidal, Jaufré Rudel, Marcabru, Ricavi de Tarascon, Bertran de Born… et leurs homologues féminines, les trobairitz Beatriz de Dia, Garsenda de Proensa ou Na Alamanda… Même l'Ancien Régime connaît des stars de la chanson populaire comme Philippot le Savoyard, le plus célèbre auteur-interprète du Pont-Neuf à Paris au XVII^e^ siècle.

Pourtant, des anonymes ont produit des milliers de chansons pendant des siècles. Exactement de la même manière que les auteurs du folk américain qui font tant fantasmer aujourd'hui de ce côté-ci de l'Atlantique, des vielleux de village, des mendiants d'auberge, des comédiens errants, des cantinières d'infanterie, des étudiants turbulents, des artisans forts en gueule ont écrit sur la politique, l'amour, la guerre, l'argent, la religion, le vin, la danse et tout ce qui intéresse les humains. Leurs œuvres ont parfois été entendues une seule fois dans un lieu dont on ignore jusqu'au nom et dans des circonstances que l'on n'imagine plus. Quelques-unes nous sont arrivées intactes mais sans signature. L'invention du Caveau puis la vogue des goguettes ont permis à des milliers de ces anonymes d'avoir leur nom imprimé sous un texte, et à quelques-uns de devenir des vedettes de leur temps, comme Béranger, Nadaud, Debraux, Colmance…

Mais, au XIX^e^ siècle, survient un événement juridique qui dissuade

quiconque de rester anonyme s'il écrit des chansons, à moins que celles-ci ne lui fassent risquer la prison. Pendant l'été 1847, trois amis s'attablent au prestigieux Café des Ambassadeurs, sur les Champs-Élysées, et savourent le spectacle de chansons. Quand on leur demande de renouveler leurs consommations, ils refusent. Ils affirment même qu'ils devraient exiger qu'on les paie, puisqu'ils viennent d'entendre interpréter certaines de leurs œuvres, qui assurent manifestement la prospérité de l'établissement. Le ton monte, la police arrive, et l'affaire finit devant les tribunaux. Mais les trois hommes – le parolier Ernest Bourget et les compositeurs Paul Henrion et Victor Parizot – vont obtenir gain de cause : reconnu depuis Beaumarchais pour le théâtre, le principe du droit d'auteur s'applique désormais de plein droit pour la chanson. Dès lors qu'il est demandé au public de payer quand sont jouées sur scène des œuvres musicales, leurs auteurs et compositeurs doivent percevoir une « rétribution juste et équitable ». Peu après va naître la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, ou Sacem, qui collecte chaque année plus de 800 millions d'euros de droits d'auteur pour le compte de près de 150 000 sociétaires. Aucun d'eux n'est anonyme. Mais il n'y a plus guère d'anonyme non plus dans le folk américain…

Voir : Béranger, Pierre-Jean de ; *Chanson de Craonne La* ; Folk ; Nadaud, Gustave.

Antilles

L'outre-mer, c'est loin. La République ou la langue française raccourcissent les distances plus sûrement qu'une liaison aérienne transatlantique quotidienne, mais ces îles restent à l'autre bout d'un océan. Et tout ne circule pas avec la même légèreté sur ce trajet. Si le désir d'être français se comble facilement, la France met peu d'empressement et de constance dans sa passion pour les Antilles.

Oh, il existe depuis longtemps des marques d'un intérêt anecdotique. On peut aller chercher les vestiges d'une sorte de racisme par ignorance dans des vieilleries incommodantes du caf' conc' comme *À la Martinique*, créée en 1912 par Mayol sur des paroles d'Henri Christiné (« *À la Martinique, Martinique, Martinique / C'est ça qu'est chic, c'est ça qu'est chic / Pas de veston, de col, ni d' pantalon / Simplement un tout petit caleçon / Y en a du plaisir, du plaisir, du*

plaisir / Jamais malade, jamais mourir / On ôte le caleçon / Pour dîner le soir / Et tout le monde est en noir »). D'ailleurs, les chansons décrivent peu de voyages là-bas, mais voient beaucoup d'Antilles sucrées venant ici, comme dans *Ma créole* que chante Fernandel en 1937 : « *Dans une paillote, elle est née sous un cocotier / Puis elle vint à Paris pour changer d'quartier / Sa belle couleur chocolat / Me met dans des états /* […] *Son nom est Goulou Goulou / C'qui veut dire en zoulou / Mon p'tit roudoudou.* »

Il faudra imaginer beaucoup d'Antilles où l'on parle zoulou, où des crocodiles nagent dans les rivières et où l'on vit nu toute l'année, avant que celles-ci ne commencent à exister vraiment. La venue d'orchestres antillais pour les expositions coloniales sera utile. Dans les années 30, Alexandre Stellio, Félix Valvert ou Léona Gabriel font connaître la biguine aux noctambules parisiens et aux discophiles. Après guerre, Henri Salvador fait de *Maladie d'amour* un de ses premiers succès personnels. Le texte en langue créole est désespéré, mais il lui donne des paroles françaises plus mutines et plus douces… Cela sera la première fenêtre de la chanson des Antilles françaises vers le monde car, remarquée par un chef d'orchestre anglais lors d'un concert de Salvador à Londres, elle devient en quelques mois un tube mondial, enregistré par des centaines d'artistes dont Nat King Cole. Le plaisir énorme de Salvador est gâché par un long litige sur la paternité de la chanson, car il a d'abord déposé *Maladie d'amour* sous son nom à la Sacem, alors que sa tante Léona Gabriel l'avait enregistrée dès 1931.

Mais même Salvador adoptera parfois la palette sommaire de la couleur locale dans des chansons de comédie où il contrefait l'Antillais caricatural avec un fort accent et un rire gras, qui ne trouvent pas de rédemption même dans le fait de porter un texte de Boris Vian (comme *Je peux pas travailler*). Après lui, la variété française n'intègrera plus ou moins discrètement que des copeaux d'Antilles.

Julien Clerc, fils d'une Guadeloupéenne né en France, n'entrera jamais dans

le domaine musical créole. Dans la même situation, Laurent Voulzy mettra quelques décennies à parvenir au concentré radieux d'*Amélie Colbert*. Tout à fait martiniquais depuis quelques siècles, Philippe Lavil (né Philippe Durand de La Villejegu du Fresnay) fera, *a contrario*, oublier ses origines en s'affirmant méticuleusement chanteur de variétés françaises. Une fois, néanmoins, il jette un pont par-delà l'Atlantique, en proposant à sa compatriote Jocelyne Béroard, de Kassav', de reprendre une de ses chansons parue aux Antilles, *Kolé séré*. Il chantera en français, elle chantera son texte original en créole, et la chanson sera un gros succès de Top 50, qui ouvrira la voie à la conquête de la France par le zouk.

Conquête provisoire, imparfaite et ambiguë, néanmoins. Résumons : cette musique, inventée à Paris par trois Guadeloupéens (Jacob Desvarieux et les frères Pierre-Édouard et Georges Décimus), va conquérir le monde, influencer durablement les musiques urbaines d'Afrique, de l'océan Indien et des Amériques latine et centrale, et pourtant ne sera considérée en France que comme une fantaisie pour dancing d'arrière-plage, quelque part dans les années 80. On prendra les titres de Kassav' pour une simple frénésie du corps. On ignorera leur capacité – comme chez Jean-Jacques Goldman ou Louis Chedid – à être à la fois légers et graves, dansants et réfléchis. Après tout, les créolophones comprennent le français et les francophones ne comprennent pas le créole. Alors, on préfère ne pas percevoir qu'une révolution musicale porte la nationalité française. Et, finalement, le reggae de Bob Marley est plus aisément soluble dans la culture française.

Le sort des cultures antillaises en France démontre jusqu'à l'absurde combien même notre vanité hexagonale est rétive à ce qui ne chante pas français (ou anglais, à défaut). Comme si la langue créole atténuait la francité. Qu'on ne se plaigne pas que ces îles, peu à peu, s'éloignent…

Voir : Chedid, Louis, et Chedid, Matthieu ; Francité ; Goldman, Jean-Jacques ; Reggae ; Salvador, Henri.

Au clair de la lune

Au clair de la lune est la première chanson enregistrée dans l'histoire de l'humanité. Le 9 avril 1860, Édouard-Léon Scott de Martinville chante « *Au clair de la lune, mon ami Pierrot prête…* » devant le cornet d'un appareil qu'il vient de

mettre au point, le phonautographe. Le principe est simple : un résonateur fait vibrer un stylet sur la surface d'un papier recouvert de noir de fumée qu'il a fixé à un cylindre en rotation lente. L'onde sonore est fidèlement représentée par une ligne blanche ondulée. Dix-sept ans avant que l'Américain Thomas Edison ne mette au point son phonographe, Martinville enregistre sa voix. Mais il ne peut la réentendre puisque son phonautographe ne peut pas lire les sons qu'il enregistre… Et l'inventeur français ne parviendra jamais à réaliser son indispensable deuxième appareil.

Il faudra attendre 2007 pour qu'un groupe d'Américains passionnés par l'archéologie sonore parviennent à faire entendre son bref enregistrement pionnier. D'ailleurs, on croira pendant quelque temps qu'il s'agit de la voix d'une jeune femme chantant *Au clair de la lune* sur un rythme de gambade, jusqu'à ce que le décryptage d'un autre enregistrement dans le noir de fumée permette de préciser la vitesse de rotation du cylindre, et donc de découvrir que c'est bien la voix d'un homme adulte qui chante *Au clair de la lune*.

Voici qui en dit long sur la renommée de cette chanson, qui est la première qui vient à l'esprit d'un Français voulant enregistrer sa voix. Et cela symbolise toute l'histoire d'*Au clair de la lune*, chanson à la fois évidente et obscure. Car qu'est-ce vraiment ? Une saynète de la commedia dell'arte ou une chanson licencieuse ? Un tableautin innocent ou une scène paillarde ? Une chanson pour enfants ou une fantaisie libertine ?

Au clair de la lune est apparue dans une sorte de saison enchantée de la chanson traditionnelle, entre 1790 et 1792. Ce sont les années de *La Marseillaise*, du *Ça ira* et de *La Carmagnole*, mais aussi du *Bon Roi Dagobert* et de *Cadet Rousselle*. L'actualité de l'époque donne naissance à des centaines de chansons de combat, mais cela favorise peut-être l'apparition, le succès et la mémorisation de chansons légères, sans grande recherche ni aucune portée politique ou philosophique flagrante.

Avant d'être la chanson la plus chantée par les petits Français, *Au clair de la lune* use d'un timbre apparu vers 1775-1780, une contredanse titrée *La Rémouleuse*, ou *Air du gagne-petit*, ou *En roulant ma brouette*. Il semble que ce soit dans un milieu plutôt lettré qu'est née la version que l'on connaît aujourd'hui : « *Au clair de la lune / Mon ami Pierrot / Prête-moi ta plume / Pour écrire un mot / Ma chandelle est morte / Je n'ai plus de feu / Ouvre-moi ta porte / Pour l'amour de Dieu.* » Certains historiens comme Claude Duneton penchent pour une écriture féminine, ce qui soulignerait encore les sous-entendus érotiques. Une chandelle morte, plus de feu ? Cela a encore plus de sens si c'est une femme qui fait répondre à Pierrot, au deuxième couplet : « *Va*

chez la voisine […] *Car dans sa cuisine / On bat le briquet.* » L'allusion est assez claire : la voisine n'est-elle pas une mère maquerelle, tout au moins occasionnelle ? Car les lexicologues l'attestent : « battre le briquet » est une expression courante dans les textes de l'époque pour dire « faire l'amour ».

Le troisième couplet de la version de 1790 est précis dans ses sous-entendus : « *Au clair de la lune / On n'y voit qu'un peu / On cherche la plume / On cherche le feu / En cherchant de la sorte / Je ne sais ce qu'on trouva / Mais je sais que la porte / Sur eux se ferma.* » Peut-être est-ce parce qu'il est si clair que ce couplet a fini par disparaître des versions enfantines. Mais le couplet qu'on lui a substitué (et qui est aussi tombé en désuétude) pose aussi question : on peut se demander de quelle lune on parle : « *Pierrot se rendort / Il rêve à la lune / Son cœur bat bien fort / Car toujours si bonne / Pour l'enfant tout blanc / La lune lui donne / Son croissant d'argent.* »

Le désir sexuel, la satisfaction sans doute vénale de celui-ci, un regard très pragmatique posé sur les choses du sexe : on est loin de la chanson paillarde mais le vocabulaire est limpide… dans un certain milieu. En effet, *Au clair de la lune* est également témoin d'une certaine distinction sociale, dans laquelle on désigne toutes les choses et actions pouvant sembler triviales par nombre de métaphores et de périphrases, dont le sens peut se perdre pour peu que, justement, on s'attende à ce que l'on appelle un chat un chat… En quittant les salons et leurs clavecins, *Au clair de la lune* a peut-être conservé son prestige d'air « de la haute » mais a perdu son sens caché.

Ou il est bien possible qu'il n'ait pas été perdu pour tout le monde… Car l'usage d'*Au clair de la lune* comme berceuse ou comme chanson enfantine est attesté dès le Second Empire, et il est bien possible qu'il y ait eu quelque délectation à le faire passer du salon rose aux chères têtes blondes. Un peu comme si on faisait chanter aujourd'hui *Les Sucettes* de Serge Gainsbourg à une classe de CP en faisant semblant de ne pas comprendre ce que signifie : « *Lorsque le sucre d'orge / Parfumé à l'anis / Coule dans la gorge d'Annie / Elle est au paradis.* »

Voir : Enfants ; Gainsbourg, Serge.

Auteur-compositeur-interprète

Pendant des années, les professionnels de la chanson ont employé l'acronyme ACI pour désigner les artistes qui sont à la fois auteurs, compositeurs et interprètes. On ne l'utilise plus guère, très certainement parce qu'il évoque une pratique qui, aujourd'hui, est la norme chez les artistes français. De manière générale, en effet, un chanteur chante ses chansons, ses mots, ses mélodies, son univers – c'est-à-dire sa vérité, c'est-à-dire lui-même.

À l'aube des années 50, c'est une telle nouveauté que l'on croit même qu'il s'agit d'une mode. On pense qu'il y a un temps des ACI comme il y eut un temps des pierreuses et un temps des zazous. Il est vrai que, jusqu'alors, les artistes interprétaient principalement des paroles et des musiques écrites par des professionnels, de la même manière qu'on ne demande pas à un mannequin d'avoir dessiné sa robe. Bien sûr, quelques exceptions survenaient çà ou là : Gustave Nadaud au XIX^e^ siècle, Jean Tranchant ou Charles Trenet dans l'entre-deux-guerres, toujours considérés comme des exceptions dans les pratiques et dans l'économie de leur temps. Nadaud parce qu'il refuse l'idée de droit d'auteur (une idée toute neuve, puisque la Sacem naît à l'aube du Second Empire, quand il commence vraiment sa carrière), Tranchant parce qu'il interprète ses chansons aimables et donne ses créations les plus noires à Marianne Oswald ou Lucienne Boyer, Trenet parce qu'il incarne d'abord, pour ses contemporains, un bouleversement générationnel plus qu'une trajectoire personnelle révolutionnaire…

Ces personnalités-là ne subvertissent pas l'ordre courant, qui est de chanter parmi d'autres des chansons écrites par d'autres. Certes, Mayol cosigne les paroles de *Viens Poupoule*, Édith Piaf réalise quelques coups de génie d'auteur comme *La Vie en rose* et *L'Hymne à l'amour*, Maurice Chevalier use de temps à autre d'une véritable première personne du singulier. Mais la norme est que des professionnels signent des chansons qui trouveront ensuite des interprètes. Quand Mistinguett chante son autoportrait, ce n'est pas elle qui l'a écrit. Les milliers de compositions de Vincent Scotto et les milliers de textes d'Albert Willemetz se distribuent à des milliers d'interprètes, dont la quasi-totalité des stars de leur temps.

Soudain, à l'aube des années 50, des artistes chantent eux-mêmes ce qu'ils écrivent, ne font plus appel aux professionnels de la chanson à la chaîne – paroliers, compositeurs ou éditeurs. Pour ces derniers, peu importe qui interprète une chanson. L'objectif est qu'elle soit « prise » par au moins un chanteur et une chanteuse, et enregistrée par un grand orchestre et un ensemble

musette. Si une chanson est choisie par Tino Rossi, Yves Montand ou André Claveau, le lancement est assuré car, dans le sillage de la vedette, des chanteurs de moindre importance vont à leur tour enregistrer la même chanson et, ensuite, des centaines d'artistes sur scène, des cabarets aux bals populaires – donc plus de droits d'auteur perçus et plus de petits formats vendus.

Or les cabarets de la rive gauche changent la donne. Évidemment, le fait qu'il y ait plus de lieux implique plus de débouchés pour plus d'artistes. Mais surtout, dans ces espaces minuscules au budget plus que serré, il est préférable qu'un chanteur s'accompagne lui-même à la guitare ou au piano. Et des audaces qui auraient été impossibles dans le monde stéréotypé du caf'conc' et des grands spectacles de music-hall sont possibles et même souhaitées au cabaret. Des personnages hors normes vont alors pouvoir éclore.

Le public de ces lieux veut des émotions fortes, du dépaysement, des audaces. Et quoi de plus téméraire que de présenter à la première personne du singulier des idées, des postures, des histoires qui n'appartiennent qu'à soi seul et à personne d'autre ? *Le Petit Bonheur* par Félix Leclerc, *La Mauvaise Réputation* par Georges Brassens…

Un temps, il se trouve des journaux sérieux pour écrire qu'il vaudrait mieux que Georges Brassens laisse ses chansons à Patachou plutôt que de les chanter lui-même, ou que Zizi Jeanmaire chante beaucoup mieux Guy Béart que Guy Béart lui-même. Cela s'oubliera. On oubliera que Brassens, Brel ou Gainsbourg ont d'abord cherché à percer en donnant leurs chansons à d'autres. On oubliera que Ferré a d'abord été célèbre par Catherine Sauvage, Juliette Gréco et Germaine Montero. On sera surpris quand un chanteur ne se chantera pas lui-même. Car, dès lors, de Barbara à Dominique A et Vincent Delerm, règnera la vérité de l'artiste qui se dévoile tout entier en étant tout à la fois auteur, compositeur et interprète. Une normalité substituée à une normalité qui avait duré des générations.

Voir : A, Dominique ; Brassens, Georges ; Delerm, Vincent ; Leclerc, Félix ; Piaf, Édith ; Scotto, Vincent ; Trenet, Charles ; Willemetz, Albert.

Aznavour, Charles

Comment ne pas avoir le vertige ? Comment raconter la vie et la carrière de Charles Aznavour sans lâcher des rafales de superlatifs ? Ce pourrait n'être

qu'une affaire de longévité, puisqu'il a touché ses premiers cachets d'artiste en 1933, à neuf ans. Mais Aznavour est surtout le chanteur qui est passé avec le plus d'éclat de l'obscurité à la pleine lumière, du marais des débuts aux vertiges des sommets. Qu'il soit aujourd'hui l'étalon d'une écriture et d'une esthétique classiques de la chanson française est d'autant plus admirable que, pendant des lustres, on lui a affirmé qu'il n'avait rien en lui qui lui permette de devenir simplement un chanteur acceptable.

Une seule citation dit tout le chemin parcouru. Après la première triomphale de Charles Aznavour à l'Alhambra, le 12 décembre 1960, les critiques de la presse parisienne analysent cette soirée phénoménale où il a créé *Je m'voyais déjà*, acclamé par un parterre de vedettes. On attend évidemment le verdict de Paul Carrière, le puissant critique du *Figaro*, qui est alors l'oracle le plus écouté du métier. Et il écrit à propos d'Aznavour : « Comme s'il s'avouait enfin qu'il ne sera jamais, avec le moulin à poivre qui lui sert de gosier, ce qu'on appelle encore un chanteur, il joue à fond d'un don incontestable : le pouvoir d'incantation qu'il possède à l'égard d'un vaste public – surtout féminin. »

Insister sur le succès auprès des spectatrices est un procédé rhétorique courant mais, surtout, la notation de départ est rétrospectivement fascinante : en 1960, Charles Aznavour n'est donc pas « ce que l'on appelle encore un chanteur ». Or, aujourd'hui, il est la référence première si l'on veut définir ce que, en France, l'on appelle un chanteur – la palette expressive allant du murmure parlé à l'envol ténorisant, la propension à jouer ses personnages autant qu'à recourir à l'autobiographie, la variété des approches et des thèmes, la mise à égalité du texte et de la mélodie…

On en oublierait presque combien Charles Aznavour a été un scandale, un objet de polémique et même pire : un artiste traité avec condescendance. On en oublierait presque que la genèse de cette œuvre imposante de huit cents chansons a été un combat de tous les instants, une longue série d'affrontements avec le destin, avec la critique, avec le métier, avec l'Histoire elle-même.

Sa naissance en France tient déjà du hasard. Ses parents, Misha Aznavourian et Knar Baghdassarian, viennent de Grèce, où est née leur fille Aïda. Misha est le fils d'un ancien cuisinier du gouverneur de Tiflis, en Géorgie, et Knar est la seule survivante d'une famille de commerçants arméniens de Turquie massacrée lors du génocide de 1915. Après la guerre gréco-turque, les Aznavourian rêvent d'émigrer aux États-Unis, mais ils doivent demander leur visa depuis un autre pays. Ce sera la France, où Charles naît le 22 mai 1924, alors que ses parents attendent la réponse du consulat américain. Ils décident de rester à Paris et ouvrent un restaurant rue de la Huchette. Cuisine des Balkans, orchestre

hongrois, clientèle étudiante… Si Misha est un bon cuisinier et un excellent chanteur, c'est un mauvais gestionnaire. Le restaurant liquidé, la famille vit de ses talents, monte des spectacles pour les Arméniens de Paris et tire le diable par la queue.

Ayant décroché son certificat d'études – son seul diplôme –, le petit Charles entre à neuf ans à l'École du spectacle, fait s'arrêter les passants dans la rue quand il descend sur le trottoir faire ses exercices de violon, trouve ses premiers cachets sur scène ou au cinéma. Les événements et les rencontres se bousculent déjà. Il apprend la danse classique et la danse russe, travaille la diction avec un sociétaire de la Comédie-Française, court les cabarets de Montmartre à la Rive gauche tantôt avec sa sœur, tantôt seul.

Il n'a pas douze ans quand, avec Aïda, il est engagé pour une tournée aux alentours de Marseille avec un chanteur du cru. Prior et les Cigalounettes chantent, dansent et pratiquent avec conscience l'accent provençal. Mais, très vite, il est emporté, comme beaucoup de garçons de sa génération, par un féroce enthousiasme à l'écoute de Pills et Tabet, Mireille et surtout Charles Trenet. Il fait du « Fou chantant » une inspiration majeure.

À dix-sept ans, dans Paris occupé par les Allemands, il rencontre un jeune pianiste et compositeur, Pierre Roche. Ensemble, ils rêvent de phrases qui swinguent et de chansons qui dansent. Comme Maurice Chevalier a fait la courte échelle à Charles Trenet en chantant *Y a d'la joie*, ils voudraient que les vedettes du moment enregistrent leurs chansons. Mais Édith Piaf ou son protégé Yves Montand les refusent, et Roche et Aznavour doivent se résoudre à se chanter eux-mêmes. De leurs travaux à quatre mains naissent *Le Feutre taupé*, éblouissant exercice de jazz en français, *J'ai bu* que chante Georges Ulmer ou *J'aime Paris au mois de mai*, qui attendra quelques décennies avant de devenir un classique.

En 1948, les deux jeunes gens, encouragés par Édith Piaf, partent aux États-Unis. New York ne leur est guère favorable, mais Montréal les adopte. Le public québécois est francophone mais américain, c'est-à-dire branché sur la chanson

la plus trépidante. Roche et Aznavour sont la coqueluche de la Belle Province, au point même que le pianiste épouse une Québécoise et décide de ne pas rentrer en France.

Aznavour doit tout recommencer. Se faire un nom comme auteur, se faire un nom comme interprète. Il appartient à l'entourage de Piaf, l'accompagne en tournée, réside chez elle dans un pittoresque capharnaüm d'amis, collaborateurs, amants (ce qu'il ne sera jamais), auteurs et compositeurs. C'est là, par exemple, qu'il croise le pianiste du chanteur Jacques Pills, devenu le mari de la Môme. Avec ce débutant nommé Gilbert Bécaud, il écrit quelques chansons, dont *Mé qué mé qué*, un succès de Dario Moreno…

Mais Piaf ne l'encourage pas vraiment. Elle se vante de connaître le métier mieux que quiconque et lui affirme qu'il ne percera jamais comme chanteur. Avec cruauté, elle lui dit qu'il est moche, qu'il n'a pas de voix, qu'il n'a pas de présence sur scène. Pourtant, il s'obstine. Il le chantera lui-même plus tard dans *J'me voyais déjà* : « *au fond de moi, je suis sûr au moins que j'ai du talent* ». Petit à petit, il trace sa route : Mistinguett, Patachou et quelques autres lui prennent des chansons, Juliette Gréco chante son *Je hais les dimanches* qui lui permet de gagner le prix Édith-Piaf… à la grande fureur de Piaf. Et celle-ci fait même un tube avec *Jezebel*, écrit par Aznavour.

Et elle avait tort : en 1954, le soleil se lève vraiment. Le public commence à s'attacher à Aznavour. *Sur ma vie*, *Après l'amour* (chanson interdite à la radio), *Parce que*, *Ma jeunesse*, *Au creux de mon épaule* sont ses premiers succès de chanteur. À l'été 1955, il a quelques mois de contrats devant lui, un engagement à l'Olympia pour la saison à venir… et tout s'effondre quand un camion rate son virage alors qu'il arrive en face, sur la route de Saint-Tropez. Hôpital, convalescence : éloigné pendant plusieurs mois des scènes et des studios, il doit tout reconstruire.

En 1957, le magazine *Music-hall* le place au sommet de son classement des vedettes masculines de la chanson. Il poursuit une implacable route de succès, en France comme à l'étranger mais, pour lui, c'est plus dur que pour beaucoup d'autres, choyés par les critiques ou soutenus par un gros producteur. La presse et « le métier » ne croient pas en lui, voire lui sont franchement hostiles. Or le public l'écoute, l'aime, le suit, séduit par une singulière manière de raconter les histoires d'amour – des histoires volontairement dépouillées de tout merveilleux et qui regardent le cœur avec réalisme, dans ses ivresses comme dans ses défaites. On ne s'en rend pas compte, évidemment, mais Aznavour apporte une révolution : ses chansons disent la vie ordinaire, les sentiments ordinaires, les gens ordinaires. Il tend un miroir à ses semblables, et chacun de ses auditeurs se

sent de plain-pied avec ses maris fourbus, ses amants quadragénaires, ses frustrés banals qui se rêvent capables d'aimer encore avec la rage de leurs vingt ans.

En 1960, il ose être le propre producteur de sa tournée française, qui doit culminer à l'Alhambra, grand music-hall situé près de la place de la République. On l'attend au tournant… C'est là qu'il jette à la face du Tout-Paris une chanson extraordinaire : « *À dix-huit ans j'ai quitté ma province / Bien décidé à empoigner la vie / Le cœur léger et le bagage mince / J'étais certain de conquérir Paris.* » La salle se lève, conquise, et l'applaudit à tout rompre. À trente-six ans, il entre dans la légende avec *Je m'voyais déjà*.

À l'aube des années 60, il s'installe durablement au sommet. Il écrit souvent sur des musiques de son beau-frère Georges Garvarentz ou compose sur des textes de Jacques Plante, Robert Gall, Bernard Dimey, Françoise Dorin… Et il aligne les chansons de légende : *La Bohème*, *La Mamma*, *Sa jeunesse*, *Toi et moi*, *Mes emmerdes*, *Non je n'ai rien oublié*, *Emmenez-moi*, *Tu t'laisses aller*, *Que c'est triste Venise*, *Hier encore*, *Les Plaisirs démodés*, *For Me formidable*, *Mourir d'aimer*… En 1972, il brise un tabou avec *Comme ils disent*, qui raconte à la première personne du singulier la vie d'un travesti. Tout le monde lui recommandait de ne pas sortir cette chanson, mais il triomphe : le succès est encore plus grand que le scandale.

Il impressionne, sidère, effare ses pairs. Huit cents chansons, des disques enregistrés en six langues, avec en outre une soixantaine de rôles au cinéma et une douzaine pour la télévision. Charles Aznavour est un travailleur acharné et opiniâtre, qui n'oublie jamais qu'il a quitté l'école au cœur de l'enfance. Il affirme volontiers que son talent d'écrivain de chansons doit beaucoup à la règle des « 1 % d'inspiration et 99 % de transpiration ». Et il n'exerce pas les prodiges de sa volonté uniquement dans son métier. Aznavour est un homme qui sait refuser et rompre : il cesse de boire quand il sent le danger de la dépendance, il abandonne ses trois paquets quotidiens de Gauloises, il se sépare d'une bonne partie de son entourage quand un reportage dans la presse parle de « la cour » qui l'environne…

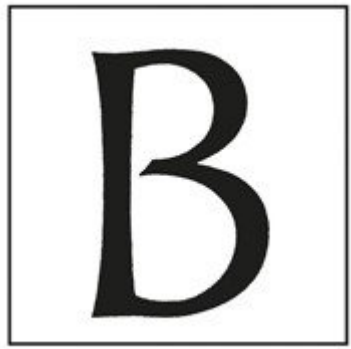
Mais ce maître de la chanson n'a pas d'héritier direct : à la fois classique et inclassable, il est une référence pour tous mais un modèle pour personne, tant sa carrière est atypique. Quand, en 1989, il fait appel aux artistes français pour venir au secours de l'Arménie qui vient d'être ravagée par un tremblement de terre, ils sont quatre-vingt-dix chanteurs et comédiens à se presser derrière le micro pour chanter *Pour toi Arménie* – le single sera vendu à un million d'exemplaires et marquera le début d'une histoire d'amour avec sa lointaine

terre d'origine devenue indépendante. Car Charles Aznavour deviendra ambassadeur d'Arménie en Suisse et représentant permanent de l'Arménie auprès des Nations unies à Genève. Un autre défi pour cet infatigable aventurier de la vie, après qu'il a décidé de passer de la chanson au livre, avec plusieurs ouvrages autobiographiques à succès et un recueil de nouvelles.

Il ne s'arrête pas. Il réduit les tournées, cesse peu à peu de chanter dans des langues étrangères mais continue d'enregistrer. En 2015, il s'offre même le plaisir provocant d'un album dont le titre est emprunté à la langue anglaise du spectacle, *Encores*. La retraite ? Jamais ! De toute manière, il avait prévenu dès 2007 : « *Et s'il me reste encore un beau spectacle à faire / Un bel enterrement flatterait mon ego.* »

Quand ses cordes vocales commencent à peiner, il lance qu'il retrouve la voix de ses débuts. Il s'agace surtout que la postérité le célèbre plus pour sa longévité que pour son écriture. Il continue à écrire, à composer, à enregistrer, à se projeter dans le futur. Mais lui-même n'a pas le vertige devant son passé. Il connaît mieux que quiconque l'ampleur du chemin accompli. Il se souvient de chacune des étapes du chemin – le violon sur le trottoir de la rue des Écoles, le chanteur raté croisé un soir dans une petite salle et qui lui inspire *Je m'voyais déjà*, le premier triomphe à Carnegie Hall, la jeune génération réunie autour de lui pour chanter sur la scène de l'Opéra de Paris… Il sait aussi que cette histoire lui échappe ; elle appartient à notre mémoire collective, à notre histoire commune. La plus longue histoire de la chanson française. Et peut-être la plus haute.

Voir : Gréco, Juliette ; Piaf, Édith ; Trenet, Charles ; Voix.



Balavoine, Daniel

La chance de la chanson est parfois de n'être pas un sujet grave. Le critique n'est pas condamné à tout écouter, tout commenter, tout expliquer. Il n'a pas face à lui des échéances électorales, des statistiques économiques, des fracas guerriers, il peut détourner le regard s'il le souhaite, même lorsque survient un événement énorme. Il lui suffit alors de dire : « Cela n'a pas d'importance », et la question est réglée – par le silence.

Et donc ce silence est salvateur pour la mémoire de certains journalistes, qui n'ont jamais écrit tout haut ce qu'ils disaient tout bas de Daniel Balavoine – tout bas, c'est-à-dire à l'« espace pro » des festivals ou dans les déjeuners avec les attachés de presse. Ils n'ont pas à défendre leur condescendance pour ce chanteur à minettes, maintenant que beaucoup de ses chansons sont devenues des standards mille fois repris ; ils n'ont pas à s'expliquer sur leurs accusations de démagogie, aujourd'hui qu'il est devenu une référence éthique bien au-delà du seul métier de la chanson ; ils n'ont pas à admettre que ce qui paraissait être un succès générationnel était, de fait, un moment révolutionnaire dans la chanson française.

Un détail est significatif : chacun sait que la mort de Daniel Balavoine, le 14 janvier 1986, survient en pleine gloire, alors que, des collèges et lycées, sa popularité a débordé vers la France entière ; or sa nécrologie est le premier article que lui consacre le quotidien *Libération*.

Balavoine a trouvé la mort très loin, au Mali, dans le désert, à bord de l'hélicoptère du fondateur du rallye Paris-Dakar, Thierry Sabine. Ce n'est évidemment pas un événement prévisible, et d'autant moins que ce chanteur-là est incroyablement en vie. Les téléspectateurs savent bien qu'il est parti sur ce rallye-raid non par seul amour du sport (il avait couru trois fois l'épreuve, les années précédentes), mais pour informer les Français sur les besoins en développement de l'Afrique et aider à l'acheminement d'aide humanitaire. Sa

chanson *L'Aziza* est entrée au Top 50 en novembre. Elle va en atteindre la première place le 27 janvier 1986 et y rester huit semaines. Au printemps, Daniel Balavoine va aussi placer dans le Top 50 la chanson *Sauver l'amour*… Un triomphe posthume sur l'élan d'une énorme gloire, à trente-cinq ans.

Il n'a pas prévu cet incroyable dénouement en dessinant un fantasme de carrière dans *Le Chanteur*, en 1978. Car on le découvre vraiment avec cette chanson qui joue sur les codes et sur les clichés du vedettariat : « *J'me présente, je m'appelle Henri / J'voudrais bien réussir ma vie* […]. » Il poursuit avec « *J'veux qu'on parle de moi / Que les filles soient nues* » et finit avec « *Je me prostituerai pour la postérité / Les nouvelles de l'école / Diront que j'suis pédé / Que mes yeux puent l'alcool / Que j'ferais bien d'arrêter* […]. » Il rit des stars, et il deviendra une star…

Balavoine se questionne et questionne son public sur ce que signifie la gloire, sur le rôle qu'un artiste peut et doit jouer dans la société, sur les rapports forcément intimes qui se nouent entre le chanteur et chacun de ses auditeurs. Quelques années après Barbara et *Ma plus belle histoire d'amour*, il préfère, à la romantique exaltation amoureuse, une sincérité plus candide que cynique : « *J'veux faire des tubes et que ça tourne bien* […] / *J'veux écrire une chanson dans le vent / Un air gai, chic et entraînant / Pour faire danser dans les soirées de Monsieur Durand.* »

Il y arrive. Et très souvent ! À son premier disque, en 1975, il semble hésiter entre une pop prédisco à la Patrick Juvet et le rock anglais le plus sophistiqué. Avec l'album *Les Aventures de Simon et Gunther*, en 1977, on sent chez lui l'empreinte des Rubettes et de Queen autant que des Beatles. La direction choisie est claire : écœuré par la médiocrité de ce qui prétend à l'époque être le rock français, il proclame qu'il faut oser voir grand et penser large. Il s'entoure de musiciens et de techniciens frottés à la scène internationale (donc souvent anglais), investit à chaque tournée dans les dernières techniques de son et de lumière, achète les synthétiseurs les plus récents… Il lorgne vers les méthodes des grands groupes du moment, de Genesis à Supertramp, à la recherche de leur alliance d'inspiration et de perfectionnisme. D'ailleurs, il est le premier Français pour qui sa maison de disques fera un argument promotionnel du temps passé en studio (jusqu'à six mois pour l'album *Vendeurs de larmes*, en 1982).

Sa voix rock capable d'aigus impressionnants commence à s'imposer avec *SOS d'un Terrien en détresse* et *Quand on arrive en ville*, sur l'album de la comédie musicale *Starmania* en 1978. C'est alors qu'il prend son envol avec *Le Chanteur*, écrit au studio sur un instrumental dont personne ne sait que faire, pendant que ses musiciens sont allés dîner au couscous du coin. Dès lors, Balav'

enchaîne des hits : *Me laisse pas m'en aller* (1979), *Mon fils, ma bataille* et *Je ne suis pas un héros* (1980), *Vendeurs de larmes* (1982), *Pour la femme veuve qui s'éveille* et *Dieu que c'est beau* (1983)…

Comme Michel Delpech quelques années plus tôt, comme Bénabar quelques lustres plus tard, il accompagne et incarne à la fois son époque. Avec quelques années d'avance sur Jean-Jacques Goldman dans le succès, il compose un personnage neuf sur la scène française. Jusque-là, on est un chanteur de variétés ou un chanteur engagé, un militant ou une personnalité du show-biz, un chanteur à minettes ou un chanteur à textes. Lui, il est tout à la fois…

Ce n'est pas seulement la chanson qui l'a fait prendre au sérieux. Le 19 mars 1980, au « Journal de midi » sur Antenne 2, alors que des journalistes engoncés dans leur posture professionnelle habituelle interviewent François Mitterrand, chef de file de l'opposition depuis une bonne quinzaine d'années, Daniel Balavoine explose. On l'avait invité à témoigner « en tant que jeune », et il a l'impression d'être une potiche. Encouragé par Mitterrand, il s'enflamme. Son monologue laisse bouche bée les téléspectateurs. Deux minutes torrentueuses dans lesquelles il clame notamment :

> « Ce que je peux vous dire, c'est que la jeunesse se désespère ; elle est profondément désespérée parce qu'elle n'a plus d'appuis, elle ne croit plus en la politique française et moi je pense qu'elle a en règle générale […] bien raison. Ce que je peux vous dire, c'est que le désespoir est mobilisateur et que lorsqu'il devient mobilisateur il est dangereux et que ça entraîne le terrorisme, la bande à Baader […]. Il faut que les grandes personnes qui dirigent le monde soient prévenues que les jeunes vont finir par virer du mauvais côté parce qu'ils n'auront plus d'autres solutions. »

Les médias commencent à inviter ce « bon client » au discours rapidement populaire. Lorsque son ami Coluche renonce à sa candidature à l'élection présidentielle de 1981, Balavoine accepte l'invitation de Mitterrand et chante dans ses meetings de campagne pendant plusieurs semaines, avant d'y renoncer par peur de l'éventuelle récupération. Il préfère un autre engagement…

Car il compte vite parmi les leaders d'opinion qui passent par-dessus la plupart des relais habituels. Puisque les filles hurlent dans ses concerts, une bonne partie de la presse néglige d'écouter ses textes, qui pourtant marquent des générations de fans. Il règle son compte au gauchisme post-soixante-huitard (dans *Les Oiseaux 2*), assume avec une audace neuve la fragilité masculine (dans *Ces petits riens*, encore plus symptomatique du « nouvel homme » que l'*Allô Maman bobo* fondateur d'Alain Souchon), incarne les peurs d'un temps qui ne connaît pas le chômage de masse (dans *Mort d'un robot*), médite sur les bons sentiments et l'humanitaire (dans *C'est fini*) ou explore les noirs ressorts d'une sexualité interdite (dans *La Fillette de l'étang* ou *Les Petits Lolos*)…

Balavoine ne prêche pas la révolution ni ne promet de lendemains qui chantent : il veut que les choses changent maintenant, et parce que chacun y mettra du sien. Un rêveur ? Oui, mais un rêveur réaliste, appartenant à la génération pionnière des Chanteurs sans frontières et des Restos du cœur. Il affirme que chacun a la possibilité de faire bouger le monde. Son dernier album, *Sauver l'amour*, ne parle que de cela : l'espoir, l'action, l'antiracisme, l'amour – non pas l'amour des refrains sentimentaux mais l'amour qui devrait gouverner le monde.

Voir : Bénabar ; Delpech, Michel ; Engagement ; Goldman, Jean-Jacques.

Barbara

Peut-on avoir été adolescente sans être passée par Barbara ? Peut-on même avoir connu l'amour dans ce pays sans en trouver l'écho dans ses chansons ? Barbara a chanté l'absolu. La solitude, le mal de vivre, la douleur, le désir, le souvenir, la peur, la séparation, les retrouvailles, la trahison, la déréliction – l'amour, obsessionnellement. Et, dans la jubilation, l'extase ou le désespoir, les images qu'elle déploie sont comme un bréviaire d'amoureuse. L'on espère ou l'on reconnaît, en soi, les ravages ou les bienfaits de l'amour que Barbara a écrits dans ses chansons. On est *Mal de vivre*, on est *À chaque fois*, on est *Gare de Lyon*. Il arrive même, au cours de certaines vies, que l'on se retrouve dans *Vienne* ou dans *Marienbad*.

Il est d'ailleurs curieux de voir comme on se sent si facilement proche de cette femme qui n'a jamais vécu la vie de tout le monde, comme Barbara sait nous tendre un miroir en ne nous racontant que sa propre existence infiniment

singulière. Car, à relire sa vie, il saute aux yeux une franche dissonance entre la splendeur des chansons de Barbara et sa destinée rudoyée, entre la clarté de son génie et les brumes de sa vie – survie, résilience, catharsis, une singulière alliance de fureur créatrice et d'un désespoir têtu.

Barbara est née Monique Serf, le 9 juin 1930, vers le square des Batignolles, à Paris. Ses parents sont juifs, son père d'Alsace, sa mère d'Europe de l'Est. Quand surviennent l'Occupation et les mesures antijuives de l'État français, la famille Serf se cache. Ils sont à Tarbes et elle a dix ans quand son père la viole pour la première fois. Cela dure des années, sans qu'elle trouve de secours, même chez les gendarmes qu'elle va appeler à l'aide.

À la Libération, elle a seize ans et n'éprouve aucun intérêt pour les études. Elle prend des leçons de chant, suit des cours en auditeur libre au Conservatoire, joue du piano d'instinct et avec passion, est choriste dans l'opérette *Violettes impériales*. Son père disparaît un jour du domicile familial. Il ne reparaîtra que tel que le raconte la chanson *Nantes* – mort seul et sans adieu, dix ans plus tard.

Monique part en Belgique, essaie de devenir chanteuse, connaît la misère, revient à Paris pour des auditions ratées à L'Écluse et à la Fontaine des Quatre Saisons où elle fait la plonge en écoutant chanter Boris Vian ou Mouloudji, retourne à Bruxelles, se marie avec un avocat, ouvre un cabaret, Le Cheval Blanc. Au passage, elle prend le nom de Barbara Brodi, inspirée par sa grand-mère Varvara Brodsky. Elle est déjà habillée de noir : « Le noir est une couleur de fête, de soir, de nuit, de flamboyance, de dignité, de danger, de séduction. De chagrin aussi », expliquera-t-elle des années plus tard. L'œil habillé de khôl, elle chante Ferré, Mac Orlan ou Prévert au Cheval Blanc. Faillite faite, elle rentre à Paris.

Cette fois, L'Écluse l'accueille. Elle y restera cinq ans, jusqu'en 1963. Paris parle de « la chanteuse de minuit », qui invente un art majestueux et intime. Édith Piaf, Charles Trenet, Jacques Prévert viennent l'écouter, tassés parmi les soixante spectateurs du petit cabaret. Elle chante *Mon pote le gitan*, *Les Amis de Monsieur*, Georges Brassens, *Les Boutons dorés*, *Frédé* – les années 1900 et la Rive gauche. En 1960, elle enregistre son premier 33 tours avec huit titres de Brassens, puis l'année suivante *Barbara chante Jacques Brel*. Enregistrées en 1959, ses deux premières chansons personnelles, *J'ai troqué* et *J'ai tué l'amour*, n'intéressent pas grand monde. Elle met un moment avant de faire entendre *Chapeau bas* ou *Dis, quand reviendras-tu ?*

En 1964, Göttingen la transforme. Lors d'un voyage en Allemagne, des « enfants blonds » bouleversent l'ancienne gamine juive qui se cachait de l'occupant. Sa plume se délie. Quelques bonnes fées du métier la poussent : première partie des concerts de Georges Brassens à Bobino, trois 33 tours de

chansons originales en à peine plus d'un an – *Nantes*, *À mourir pour mourir*, *Pierre*, *Au bois de Saint-Amand*, *Göttingen*, grand prix de l'Académie Charles-Cros, beau succès commercial et critique…

Dès lors, elle est Barbara, chanteuse déjà à part. Premier Bobino en vedette en 1965. Là, son triomphe l'émeut : elle écrit *Ma plus belle histoire d'amour*, qu'elle offrira, concert après concert, à son public : « *Ce fut, un soir, en septembre / Vous étiez venus m'attendre / Ici même, vous en souvenez-vous ? / À vous regarder sourire / À vous aimer, sans rien dire / C'est là que j'ai compris, tout à coup /* […] *Je suis venue pour vous dire / Ma plus belle histoire d'amour, c'est vous.* »

Sa légende se bâtit. Ses chansons sont aveu de volupté, déclaration d'amour, fierté radieuse, blessure profonde et dévoilée. Mais on ne lui connaît pas d'histoire d'amour publique, elle se nimbe de mystère et de passion. Des millions de Françaises en font leur sœur, la fréquentent chaque jour, font galoper leur cœur ou languir leur âme selon son catéchisme d'amoureuse – « *À chaque fois qu'on parle d'amour / C'est avec jamais et toujours / Viens, viens je te fais le serment / Qu'avant toi y avait pas d'avant* », « *C'est pas forcément la misère / C'est pas Valmy, c'est pas Verdun / Mais c'est des larmes aux paupières / Au jour qui meurt, au jour qui vient / Le mal de vivre* », « *C'est parce qu'au matin / C'est parce qu'à la nuit / Quand tu dis "viens", je viens / Tu souris, je souris / C'est parce qu'ici ou là / Dans un autre pays / Pourvu que tu y sois / C'est toujours mon pays / C'est parce que je t'aime / Que je préfère m'en aller* »…

Barbara soutient les débuts de chanteur de Serge Reggiani, crée *La Dame brune* au côté de Georges Moustaki, multiplie voyages et tournées, annonce une première fois, à l'Olympia, en 1969, qu'elle se retire de la scène : « Je ne veux pas chaque fois revenir comme une cousine », dit-elle alors.

En 1970, elle chante *L'Aigle noir* avec l'orchestre de Michel Colombier. Des confessions intimes, elle passe à l'ampleur symphonique sans rien perdre de son mystère : c'est un tube, le seul de sa carrière – « *Un beau jour ou peut-être une nuit / Près d'un lac, je m'étais endormie / Quand soudain, semblant crever le ciel / Et venant de nulle part / Surgit un aigle noir.* »

Son univers s'élargit. Elle s'essaie au cinéma dans *Franz* de Jacques Brel, *Aussi loin que l'amour* de Frédéric Rossif ou *L'Oiseau rare* de Jean-Claude Brialy, elle échoue au théâtre avec *Madame* de Remo Forlani, reprend les tournées, voyage encore…

En 1973, elle découvre une ancienne ferme à Précy-sur-Marne, le village dont son confrère Yves Duteil deviendra le maire. Pour la première fois de sa vie, Barbara s'enracine. Sept ans plus tard sort *Seule*, album bouleversant dans lequel

sa voix avoue ses premières faiblesses. Puis c'est Pantin. En un mois, 100 000 spectateurs se pressent dans l'hippodrome où sa chanson *Regarde* salue la victoire de François Mitterrand, survenue quelques mois plus tôt.

Elle ouvre une nouvelle parenthèse. Pendant six ans, elle écrit *Lily Passion*. Elle en fera soixante brouillons. À la création, elle lance : « C'est la chose que j'ai le plus rêvée avant de l'écrire. » Luc Plamondon (le parolier de *Starmania*) et son fidèle accordéoniste Roland Romanelli lui ont prêté la main. Pour raconter la rencontre entre une chanteuse célèbre et un assassin, elle est sur scène au côté de Gérard Depardieu. Au Zénith de Paris, la surprise est complète. Sa comédie musicale désarçonne ses fans, déplaît à certains critiques.

Puis elle retrouve le tour de chant : 1987 au Châtelet, 1990 à Mogador, les tournées. Elle a aussi donné une année de sa vie en étant la première des stars françaises à s'engager dans la lutte contre le sida. Elle écrit une chanson, bien sûr, *Sid'amour à mort*, mais elle donne aussi des concerts dans les prisons, qu'elle prolonge de longues rencontres avec les détenus, elle visite dans les hôpitaux des malades auxquels elle dédie une ligne téléphonique confidentielle chez elle, qu'ils peuvent appeler jour et nuit… Elle fait tout cela loin des médias, leur demande même pendant plusieurs mois de n'en pas parler. Et, avant les rappeurs et les rockers, elle distribue des préservatifs à tous ses concerts.

Elle avoue : « Ma voix ne m'appartient pas. » Elle perd ses aigus, mais la ferveur de son public ne faiblit pas. En 1993, elle consent à retrouver la scène alors qu'on ne l'y attend plus. L'année précédente, elle a publié son intégrale sous forme d'un gros coffret de treize CD et deux cent soixante chansons, et le Châtelet accueille une chanteuse à la légende renouvelée, au public dévot. Théâtrale, grandiloquente, pathétique, pantelante, heureuse, inquiète, elle bouleverse, dérange, agace, enthousiasme. Mais la voix épuisée, le cœur fragile, elle doit renoncer au bout de quelques semaines. Billets remboursés, le rideau se baisse.

Pourtant, à la surprise générale, elle repart : trois mois de tournée, sans contrat d'assurance et sans savoir, chaque soir, si elle sera en état de chanter le lendemain. Le 26 mars 1994, à Tours, les spectateurs ne savent pas que leurs au revoir à Barbara sont un adieu : elle ne remontera plus sur scène. Pendant presque deux ans, elle reste dans le deuil. Ne sort pas, n'écrit pas, n'apparaît nulle part.

Puis, soudain, fin 1995, elle appelle sa maison de disques : elle a des chansons. Avec de nouveaux univers, de nouveaux complices, de nouveaux regards. *Barbara*, son treizième album et le premier à paraître depuis seize ans, sort le 6 novembre 1996. La genèse en est chaotique. Elle collabore avec Jean-

Louis Aubert, Richard Galliano, Guillaume Depardieu, aborde le trip hop, rompt des habitudes, retourne au piano, s'interrompt, reprend l'enregistrement, jette tout, recommence… Chacun sait que ce sera son ultime album mais *Barbara* est mieux qu'un dernier virage – un sublime crépuscule qui étale plus de couleurs qu'un grand soleil.

Les fidèles tendent l'oreille sur la chanson *Fatigue*. Au moment où elle chante le vers « *Qu'est-ce qui m'arrive ?* », sa voix s'éteint dans l'aigu, comme s'il ne lui manquait qu'un pas pour retrouver sa place naturelle et parfaite. Mieux qu'une fausse note assumée, c'est un geste hautain, artiste, légendaire – un aveu, une fierté.

Après une première Victoire de la musique au temps de ses derniers concerts, le métier lui décerne encore une Victoire en 1997. Dès lors, recluse à Précy-sur-Marne, elle ne compte plus livrer au public que ses écrits.

Barbara travaille à ses mémoires. Elle en est à mi-chemin quand, à l'âge de soixante-sept ans, le 24 novembre 1997, elle succombe à un « choc toxi-infectieux d'évolution foudroyante » provoqué par des champignons mal conservés. Quelques mois plus tard paraissent ses mémoires inachevés, *Il était un piano noir*. La révélation de l'inceste qui a détruit son enfance éclaire rétrospectivement sa vie et ses chansons. Première artiste de grande notoriété à avouer un tel secret, elle change aussi la perception que se font les Français des violences sexuelles dans les familles. On comprend soudain mieux son mal de vivre, son ventre infécond et les échos de drame qui parsèment son œuvre. On comprend ce qu'elle chante en 1968, dans *Mon enfance* : « *Il ne faut jamais revenir / Aux temps cachés des souvenirs / Du temps béni de son enfance / Car parmi tous les souvenirs / Ceux de l'enfance sont les pires / Ceux de l'enfance nous déchirent.* »

Voir : Auteur-compositeur-interprète ; Moustaki, Georges.

Barclay, Eddie

5 septembre 1977 : Jacques est revenu. Depuis des années qu'il s'est exilé aux Marquises, Brel n'a plus enregistré. Barclay a beaucoup insisté : sa maison de disques souffre de la concurrence, les temps sont durs – le refrain habituel. Justement, Jacques avait des chansons, et l'envie revenait doucement. Si, en plus, Eddie est impatient… Alors il a retrouvé amis et musiciens et, aujourd'hui, il

commence avec *Orly* et *Jojo* la première séance d'un album qui deviendra historique. Avenue Hoche, chez Barclay, on lui indique le studio B. Et pourquoi pas le A, le très grand, le très beau ? Eddie Barclay a gardé le grand studio pour une chanteuse de variétés. Grimace de Brel…

Tout Barclay est là, pourrait-on dire : ami de la vertu poétique mais commerçant en musique, fidèle mais volontiers ébloui par les paillettes. Pourtant, Brel avait proclamé qu'il aurait bien signé un contrat à vie avec lui… Mais Eddie Barclay est aussi l'homme de la chanson de Léo Ferré, *Monsieur Barclay* : « *Monsieur Barclay / M'a demandé / Léo Ferré / J'veux un succès / Afin qu'je puisse / Promotionner / À Europe 1.* » À la fin de la chanson, quand la parodie de refrain yé-yé qu'il chante a été un succès, Ferré fait dire à Barclay : « *J'suis pas salaud / Et pour la peine / J'vendrais Rimbaud / Avec Verlaine.* » Et cette chanson sort sur disques Barclay…

En revanche, M. Barclay refuse de publier, en 1967, la chanson *À une chanteuse morte* dans laquelle Léo Ferré s'en prend à Mireille Mathieu, autre artiste de son label. Une tocade d'Eddie Barclay ? On ne les compte plus, de Dalida qu'il impose même à son ingénieur du son affolé par le peu de métier de la jeune chanteuse, aux Cinq Rocks qu'il rebaptise Les Chaussettes noires contre leur gré après un contrat publicitaire avec une marque textile…

Dans les années 60, son catalogue recouvre le même éventail que celui d'un géant comme Philips : des artisans de la chanson et des vedettes éphémères, de la musique exigeante et du tout-venant. Des centaines de productions ou d'importations à succès sont siglées du B de Barclay, *Pop Corn* ou de longues séries d'enregistrements musette de Marcel Azzola, *Mustapha* par Bob Azzam ou les tubes de Michel Delpech, d'opulents enregistrements dirigés par Quincy Jones ou l'abondante discographie de Mireille Mathieu…

La destinée d'Eddie Barclay est singulière dans une France qui n'aime guère les touche-à-tout ni l'insolence du succès. Il est à la fois personnage de Fitzgerald et de Labiche, bâtisseur visionnaire et girouette tournant au vent des hit-parades, nabab prodigue et homme d'affaires sans états d'âme, un peu comme un Howard Hughes converti à la gaieté gauloise.

Édouard Ruault est né à Paris en 1921, d'un père garçon de café et d'une mère employée des PTT. Il est tout gosse quand ceux-ci ouvrent le Café de la Poste, dans le quartier de la gare de Lyon. C'est là la matrice de toute sa carrière. Cheveux gominés, regard clair, fine moustache, il y joue du piano mais comprend aussi que le succès ne tient pas à la seule qualité de la musique ou de la limonade. Il délaisse le café parental pour le Hot Club de France, se fait pianiste de bar (il partage quelques mois le clavier avec un certain Louis de

Funès), crée le Barclay's Club pour faire danser les jeunes pendant le déferlement jazz de l'immédiat après-guerre. En 1949, il crée le label Blue Star pour enregistrer du jazz mais aussi Renée Lebas et Eddie Constantine. Il entasse ses stocks dans son appartement, fait la tournée des disquaires en triporteur.

En 1952, coup de génie : il va chercher aux États-Unis des matrices de 33 tours de trente minutes. Personne n'y croit, mais il vend en douze jours 10 000 exemplaires des *Fugues* de Bach. Le microsillon est né, fini l'artisanat ! Mais il conservera toujours un peu de l'amateurisme passionné de ses débuts. L'intuition et l'audace continuent de le guider dans ses entreprises chaque jour plus florissantes : le triomphe d'*Only You* des Platters, la distribution européenne des premiers disques de Charlie Parker, les contrats avec Dizzy Gillespie et Ray Charles, le lancement du label Riviera consacré à la musique « typique » (tango, valse latine, paso doble), les engagements de Dalida, Henri Salvador, Léo Ferré, Charles Aznavour, Hugues Aufray, Claude Nougaro, Jean Ferrat, Frank Alamo, Les Chaussettes noires, Michel Delpech, Nicoletta… Et Jacques Brel avec qui il signe deux contrats successifs de trente-trois ans, à défaut d'un contrat à vie, juridiquement impossible… Il alterne beaux gestes (Juliette Gréco accueillie quand elle claque la porte de Philips, Balavoine soutenu pendant quatre albums avant d'atteindre le succès) et des échecs incompréhensibles, comme le refus de signer Johnny Hallyday ou Bob Marley, les contrats rompus de Michel Sardou ou Pierre Perret…

En 1979, las des hauts et des bas du secteur, Eddie Barclay cède sa société à Polygram – le futur Universal. Il estime avoir suffisamment gagné. Dans la somptueuse villa qu'il s'est fait construire sur la Côte d'Azur, le dénicheur de talents de jadis entend désormais profiter de sa fortune.

C'est le troisième et dernier volet de la saga Barclay. Il devient la proie permanente et consentante des paparazzi pour ses mariages et divorces à répétition et pour les énormes fêtes tropéziennes où sa garde rapprochée (Carlos, Michel Collaro, Darry Cowl, Thierry Le Luron, Paul-Loup Sulitzer…) est renforcée par une foule de *guest stars* (Alain Delon, Tina Turner, Elton John, Jack Nicholson, Barbra Streisand, Oprah Winfrey…). On finit par ignorer la vérité de l'homme, timide, pudique et jamais dupe de la gloire. Un de ses plus

fidèles amis, Carlos, prédisait quelques années avant sa mort : « Après Eddie, il n'y aura plus de show-biz, mais uniquement du business. »

Voir : Brel, Jacques ; Commerce ; Ferré, Léo.

Bashung, Alain

On sait qui furent les premiers rockers français, à l'orée des années 60. Mais est-ce vraiment abuser de dire que le rock français a été inventé par Alain Bashung ? Sans lui, il n'y aurait pas eu la liberté que l'on entend depuis quelques lustres – Jean-Louis Murat et Les Innocents, Dominique A et Louise Attaque, BB Brunes et Izia…

Certes, il y eut des précurseurs, parfois injustement traités par la postérité, et qui commencèrent à desserrer la double emprise de l'imitation servile des Anglo-Saxons et de la fameuse gêne technique devant la langue française – les envols de Michel Polnareff, l'agilité de Nino Ferrer, les rêveries prog-rock d'Ange et quelques autres, l'axe Lautréamont-Rimbaud investi par Hubert-Félix Thiéfaine…

Mais c'est principalement grâce à Alain Bashung que la langue française s'affranchit de tous ses vieux carcans pour conquérir des ivresses semblables à celles que connaît sans peine la musique depuis la libération de l'électricité. Et, ayant gagné cette liberté, la chanson française ne l'abandonnera plus. Avant lui, il n'y a pas mille manières d'écrire dans notre langue. Si l'on n'a pas les ambitions littéraires d'un Brassens ou – à la rigueur – d'un Le Forestier ou d'un Higelin, tout sonne creux : le romantisme sucré et ses amour-toujours-tendresse-caresse, le parler « jeune » des chansonnettes post-yé-yé, la rage mécanique des punks français, la grandiloquence lycéenne de Téléphone ou Trust… Pourtant, quiconque écoute Bob Dylan, les Beatles ou les Doors espère parvenir à la liberté étourdissante de leurs textes, une liberté que l'on ne parvient pas à retrouver dans la langue de Charles Trenet et Claude Nougaro, pourtant capables de s'installer dans les déhanchements et les entrains du jazz.

Au commencement, le jeune Alain Bashung se rêve américain, peine à s'accepter en français mais ne peut admettre de chanter en anglais ou en « yaourt ». D'ailleurs, son premier 45 tours, en 1966, s'intitule *Pourquoi rêvez-vous des États-Unis ?* Il se veut en rupture avec les yé-yé mais ne va pas encore beaucoup plus loin qu'eux. Ses chansons d'alors sont ambiguës, hésitent entre la

conformité à la palette sommaire de la « pop musique », comme on l'appelle à l'époque, et une vision plus ouvertement narquoise. Échec, évidemment. Il l'analysera clairement, bien plus tard, au moment de *Fantaisie militaire* :

> « Quand j'ai commencé, vers dix-neuf ans, les producteurs ne cherchaient pas quelque chose d'unique, mais des copies. Je me sentais très mal parce qu'il ne fallait pas que je sois intéressant, alors que je sentais qu'un certain public cherchait quelque chose d'original, de spécial. »

Alain Bashung s'enfonce dans le marais des petits artistes. Pendant des années, il tâtonne, il hésite, il transige, il s'égare, il se recentre, il échoue encore… Tournées sans envergure, disques à tout petit budget, essais ratés de positionnement commercial (par exemple, on le fait parrainer par Juliette Gréco), aventures paradoxales (il est un temps le secrétaire-compositeur de Dick Rivers)…

Dix ans se passent ainsi jusqu'en 1977 et la sortie de *Roman-photos*, premier disque dont les textes sont écrits par Boris Bergman. Ce dernier lui propose une écriture rock, affranchie de la solennité ou de la timidité avec lesquelles les chansons françaises sont souvent écrites. Il est vrai que cet enfant d'immigrés juifs russes a passé une partie de sa jeunesse à Londres et est parfaitement bilingue. D'ailleurs, il a notamment écrit le texte de *Rain and Tears* pour les Aphrodite's Child, mais aussi beaucoup de titres en français pour Christophe, Juliette Gréco, Nicoletta et même *Darla dirladada* pour Dalida.

Les deux hommes n'ont pas de programme explicite mais, ensemble, ils explorent d'une manière neuve les jeux du son et du sens. Ils perçoivent que la richesse sonore de la langue anglaise et sa capacité à exprimer l'invisible ou l'inaudible ne peuvent se retrouver en français que par un jeu renouvelé sur la phrase et son intention. Des calembours, des procédés oulipiens, des torsions mallarméennes de la langue quotidienne ? Pas seulement. Ces surgissements neufs de formules et d'images verbales s'enchâssent dans la matière toujours plus mouvante de la musique de Bashung.

Cela met du temps à se mettre en place. La trajectoire est devenue clairement ascendante, mais c'est seulement en 1980 que l'association Bashung-Bergman donne un premier fruit mûr, *Gaby oh Gaby* : « *Oh Gaby, Gaby / Tu devrais pas m'laisser la nuit / J'peux pas dormir j'fais qu'des conneries / Oh Gaby, Gaby / Tu veux qu'j'te chante la mer / Le long, le long, le long des golfes / Pas très clairs.* » La chanson paraît en 45 tours, hors album, et elle s'impose avec une puissance irrésistible : le million de disques vendus est rapidement dépassé. La vague

retombe à peine qu'arrive le disque suivant, *Vertige de l'amour* : « *J'ai crevé l'oreiller / J'ai dû rêver trop fort / Ça m'prend les jours fériés / Quand Gisèle clape dehors / J'aurais pas dû ouvrir / À la rouquine carmélite / La mère sup' m'a vu venir / Dieu avait mis un kilt / Y a dû avoir des fuites / Vertige de l'amour.* » L'impact est tout aussi dévastateur que le single précédent. Après treize ans de carrière, Bashung chante pour la première fois à l'Olympia.

Il est désormais sur une courbe bien visible : il enregistre un album avec Serge Gainsbourg (*Play Blessures*, échec commercial en 1982), impose régulièrement des chansons dans le paysage radiophonique (*What's In A Bird*, *SOS amor*, *Touche pas à mon pote* au profit de l'association SOS Racisme, *Osez Joséphine*, *Volutes*, *Madame rêve*, *La nuit je mens*, *Ma petite entreprise*), livre des albums d'une puissance vertigineuse, espace ses tournées qui deviennent des événements majeurs.

Surtout, Bashung résout quelques problèmes réputés insolubles. Pour les Français qui veulent sonner modernes, l'alternative était simple : soit on adapte au fur et à mesure les tubes rock'n'roll du moment, soit on se promène entre les grandes traditions françaises en y semant un peu d'électricité ou quelques cris – le XIX^{e} de Debussy ou Ravel, la valse et la java du bal musette, la francisation du swing américain par Maurice Chevalier ou Georges Brassens… Inévitablement, c'est Nashville ou Belleville, comme le chantera Eddy Mitchell (encore que Nashville ne soit pas une ville rock mais la capitale de la country music).

De plus, en France, par principe voire par instinct, on chante toutes les notes et on cale proprement les paroles sur la musique, avec une métrique régulière. Bashung commence à poser sa voix de manière singulière : accent indéfinissable, timbre grave et nasal, diction chewin-gummeuse, mais surtout une manière de chanter qui néglige une partie de la mélodie, qui fait entrer le son et le sens du chant dans le cours de la musique. Comme il l'expliquera plus tard, il choisit de chanter «trois notes, des fois ».

> « Dans la mesure où je veux mettre en avant les mots, les idées, l'écriture, je ne peux pas me permettre des mélodies trop précises. Michel Legrand, par exemple, a écrit des vraies mélodies, mais je ne pourrais pas raconter ce dont j'ai envie sur ce genre de mélodies : elles aplatiraient un peu, donneraient une idée trop conformiste de ce que je dis. Par contre, je travaille beaucoup plus sur les décors des chansons – les musiciens, le son, les atmosphères, le tempo, le phrasé. »

Et, ce faisant, il apporte comme par mégarde une révolution dans la chanson française. Jusqu'ici, les paroles sont portées par la continuité de la mélodie, que l'on soit dans la formule couplet-refrain-couplet-refrain, avec des couplets sans

refrains ou avec une simple ritournelle. Même quand le chant est discontinu et semble n'être qu'un élément parmi d'autres dans la chanson, il ne s'affranchit pas de l'obligation mélodique. Autrement dit, même si Johnny Hallyday fait vrombir les guitares dans *Gabrielle*, même si Serge Gainsbourg déchaîne tout le funk de New York sur *No Comment*, il reste possible de chanter ces chansons, de les porter dans sa mémoire et, seul, de leur donner vie sous la douche ou en conduisant sur une route de campagne. Chaque couplet chanté a une mélodie en continuité avec celle du refrain, même si l'on saute par-dessus un solo de guitare ou une envahissante figure rythmique de la batterie.

Avec Bashung, cette possible transmission prend fin : il systématise une solution esthétique non traditionnelle, qui consiste à affranchir les mots de la mélodie du chant. Comment chanter *Osez Joséphine* au-delà de « *Osez, osez Joséphine* » ? Tout le texte de la chanson est posé sur une mélodie lacunaire, construite pour se caler sur l'accompagnement musical et non sur le chant. Sans instruments, la chanson est inchantable, puisque l'on ne peut pas mettre bout à bout les fragments de mélodie sur lesquelles Bashung chante chacun des vers pour en faire la mélodie d'un couplet musicalement cohérent. Essayez, de mémoire : *« À l'arrière des berlines / On devine / Des monarques et leurs figurines / Juste une paire de demi-dieux / Livrés à eux / Ils font des petits / Ils font des envieux »*…

Ce texte d'une chanson-après-la-chanson est écrit avec Jean Fauque, qui sera le compagnon de plusieurs albums majeurs d'Alain Bashung. Avec lui, le processus de pétrissage du son et du sens est encore radicalisé. Désinvolte, ironique, rigoureux, Bashung travaille sans amarres et sans présupposés, sorte de maître rock français sans descendance directe mais à l'influence énorme sur la génération à venir, par son indépendance, son opiniâtreté et sa liberté.

En 2008, il sort l'album *Bleu pétrole*, pour lequel il collabore avec Gérard Manset, Gaëtan Roussel de Louise Attaque ou Arman Méliès. Mais un cancer du poumon vient de lui être diagnostiqué, et le combat contre la maladie donne des

couleurs dramatiques aux mois qui suivent. Après sa tournée, il décide d'une série de concerts, de dimanche en dimanche, à l'Élysée Montmartre, à Paris. Le 28 février 2009, il reçoit trois récompenses à la cérémonie des Victoires de la musique, ce qui fait de lui l'artiste le plus souvent distingué au cours de sa carrière, avec douze Victoires. Ses remerciements au micro sont bouleversants : Bashung parle de l'amour qui le lie au public et de la sérénité dans laquelle il vit désormais.

Quelques jours plus tard, on apprend l'annulation des quelques concerts encore prévus. Le 14 mars, il s'éteint à l'âge de soixante et un ans. Il rejoint Édith Piaf, Jim Morrison et Yves Montand au cimetière du Père-Lachaise.

Voir : Francité ; Gainsbourg, Serge ; Pop ; Son/sens ; Yé-yé.

Béart, Guy

On le sait, la postérité est injuste. Le temps balaie les noms sans que l'on prévoie où passeront ses cruels décrets. Pourtant, qui aurait imaginé que Guy Béart glisserait dans l'oubli de son vivant, alors qu'il trônait sur l'Olympe de la chanson ? On parlait volontiers des 3B en l'associant à Brassens et Brel, les fantaisistes l'imitaient avec constance, les enfants des écoles ânonnaient ses chansons, ses refrains étaient d'un usage proverbial dans les conversations lettrées.

On pensait même que, parmi toutes les découvertes et amitiés de Jacques Canetti, le directeur artistique de Philips et directeur des Trois Baudets, Guy Béart occupait la place de chouchou. Son succès était si ample et semblait si bien enraciné que l'on ne pensait évidemment pas que des chansons taillées pour l'immortalité comme *L'Eau vive*, *Les Couleurs du temps* ou *La Vérité* deviendraient les témoins d'un temps révolu, ni que sa carrière serait aussi brièvement heureuse.

Guy Béhar est né au Caire le 16 juillet 1930. Son père, expert-comptable qui a la bougeotte, travaille en Grèce, au Mexique, au Liban mais, le dimanche, où que l'on soit, on chante en famille *Viens Poupoule* et toute cette tradition parigote qui fait une part de l'identité française. Guy arrive en métropole à dix-sept ans pour intégrer l'École nationale des ponts et chaussées, tout en travaillant guitare, violon, mandoline et composition. Chargé de famille à la mort de son père, quand il a vingt-deux ans, il travaille dans les bureaux

d'études et les chantiers tout en écrivant ses premières chansons. Plus tard, il se vantera d'avoir été un ingénieur désastreux à l'époque où, dans le secret de sa chambre, il met en musique les poètes.

En 1954, il commence à chanter dans les cabarets de la Rive gauche – La Colombe, Au Port du Salut –, où il est remarqué par Jacques Canetti, mais aussi Patachou (précédemment « découvreuse » de Brassens), qui enregistre *Bal chez Temporel*, composé sur un poème d'André Hardellet. Puis suivent Zizi Jeanmaire et Juliette Gréco. Cette dernière, la plus grande dame de la chanson française de l'époque, enregistre un 45 tours à quatre titres, avec notamment *Chandernagor* et *Qu'on est bien*, en 1957. On découvre une plume insolente et inventive, pointée avec alacrité sur les travers de l'époque.

Béart décolle : premier 33 tours 25 cm avec des notes de pochette de Georges Brassens et Pierre Mac Orlan, et surtout *Chandernagor*, *Le Quidam*, *Bal chez Temporel*, *Le Chapeau*… En 1958, sa chanson *L'Eau vive* éclipse le film de François Villiers pour laquelle elle est écrite. Mélodie à la fois simple et très subtile, texte aux apparences de chanson traditionnelle du temps des rois de France : « *Ma petite est comme l'eau, elle est comme l'eau vive / Elle court comme un ruisseau, que les enfants poursuivent / Courez, courez vite si vous le pouvez / Jamais, jamais vous ne la rattraperez.* »

Il chante des amours gourmandes, des sentiments fervents, des paradoxes d'actualité, des mélancolies immédiates comme *Il n'y a plus d'après* qui, dès 1960, sonne le glas de Saint-Germain-des-Prés. Mais les yé-yé arrivent. En 1962, Guy Béart est « libéré » de son contrat chez Philips. Il monte son propre label, l'Apam (Autoproduction des artistes du micro, premier emploi en France du mot autoproduction), et se lance dans un procès de quinze ans contre son ancienne maison de disques pour récupérer les droits de ses chansons. Dès lors, il ne sera plus jamais en paix avec le métier de la chanson, qu'il larde de piques et d'imprécations aussitôt qu'un micro passe à sa portée.

Il se rabat sur la télévision, où il présente pendant sept ans l'émission « Bienvenue », dans laquelle il reçoit le ban et l'arrière-ban des arts et de la

culture, de Louis Aragon à Duke Ellington, d'Yves Montand aux Frères Jacques. Bon connaisseur du patrimoine de la chanson française, il enregistre aussi, en 1966, un album d'airs traditionnels, dominé par *Vive la rose*. Dès lors, il apparaît comme un représentant du passé, alors qu'il est connu du grand public depuis dix ans à peine ! Il ne retrouvera jamais sa gloire des années 50, qu'il envisage l'apocalypse (*Le Grand Chambardement*, en 1968) ou rêve le futur spatial de l'humanité (l'album *Futur fiction fantastique*, en 1977).

Ce que le temps ne détruit pas, Béart s'en charge. Il empêche *in extremis* la parution d'une intégrale discographique, refuse toute réédition, brise mille lances contre les médias, mène quelques piteuses campagnes contre certains de ses confrères, se laisse peu à peu oublier. En 2010, après des lustres de silence, il sort *Le Meilleur des choses*. Ce n'est pas l'événement qu'il en attendait, et son nouvel album ne parvient pas à monter plus haut qu'à la soixantième place du classement des ventes. Même la nouvelle compilation de ses anciens succès peine à trouver un public. Alors, à quatre-vingt-quatre ans, il s'offre un dernier Olympia, le 17 janvier 2015. Quatre heures d'un concert conclusif, aussi féroce que nostalgique, aussi bilieux que prodigue. Un miroir d'une carrière curieuse, dans laquelle l'homme a tant semblé contredire le bel artiste. Sa mort survient huit mois plus tard.

Voir : Brassens, Georges ; Canetti, Jacques ; Gréco, Juliette ; Oubli.

Beatles, Les

Les Beatles ont révélé à plusieurs générations de Français que l'anglais est une langue plus intéressante qu'une collection de diphtongues moelleuses et abstraites. Leur impact ne tient pas seulement aux mélodies, aux instrumentations, aux coupes de cheveux et aux trajectoires personnelles de quatre garçons – ce qui constitue déjà d'énormes bouleversements –, mais aussi à un univers où Lucy est dans le ciel avec des diamants et où l'homme de nulle part prépare pour personne ses plans de nulle part. Cela libère Louis Chedid, Michel Berger, Julien Clerc, Laurent Voulzy, William Sheller, et même Hubert-Félix Thiéfaine, Daniel Balavoine ou Ange. Et sans doute tout le monde, un jour ou l'autre.

Mais, au départ, les Beatles sont peut-être plus un symptôme qu'une chance. Ils sont d'ailleurs le dernier terrain pop où la langue française tiendra

durablement la comparaison avec la langue anglaise. En 1963, *Let Me Hold Your Hand* par les Beatles a moins de succès que *Laisse-moi tenir ta main* par Claude François, *I Saw Her Standing There* moins que *Quand je l'ai vue devant moi* par Johnny Hallyday, *I Want To Hold Your Hand* moins que *Je veux prendre ta main* par Frank Alamo… Les Lionceaux sortent en un an neuf reprises de chansons enregistrées par les Beatles : *Je te veux tout à moi* (*I Wanna Be Your Man*), *Toi l'ami* (*All My Loving*), *Le temps est long* (*It Won't Be Long*), *Mais ne viens plus* (*Don't Bother Me*), *Je ne peux l'acheter* (*Can't Buy Me Love*), *Je suis fou* (*Ask Me Why*), *Cette fille* (*This Boy*), *Dis-moi pourquoi* (*Tell Me Why*) et *Ne ris pas* (*No Reply*) – prospère monoculture.

Sorti au début de l'été 1964 en Grande-Bretagne, *A Hard Day's Night* des Beatles va connaître quelques semaines plus tard deux versions françaises concomitantes et concurrentes : *Quatre garçons dans le vent*, enregistré encore par Les Lionceaux, et *Je me bats pour gagner* par Frank Alamo. La première chanson célèbre John, Paul, George et Ringo tandis que la seconde évoque l'ambition d'un jeune chanteur – rien qui corresponde au texte originel. Au Québec, une autre version en sera plus proche, *Laisse-moi me reposer*, enregistré par Les Baronets (le trio dans lequel chante René Angélil, le futur manageur et mari de Céline Dion). C'est avec *A Hard Day's Night* que les Beatles deviennent principalement anglophones en France : plus jamais une de leurs chansons ne sera commercialement dominée par son adaptation locale. Désormais, la France aura sa propre culture anglophone, sans la médiation d'adaptateurs à la chaîne. On aimera les Beatles pour ce qu'ils sont.

Le 17 janvier 1965, à l'Olympia, lors du premier concert parisien des Beatles, associés sur l'affiche à Trini Lopez et Sylvie Vartan, on voit dans la salle Claude François, Richard Anthony, Johnny Hallyday, Françoise Hardy, Catherine Deneuve – la nouvelle France du spectacle. L'ancienne manifeste un peu d'amertume. Mouloudji chante dès 1965 : *« Nous les Beatles de 40 / Les James Bond de 14-18 / Nous les yé-yé d'l'armistice / Nous les Johnny de 70 / Quand on*

voit tous ces jeunots / Avec leur vent dans l'dos / Qui nous poussent vers l'hospice / On s'dit qu'c'était bien la peine / D'aller leur regagner l'Alsace et la Lorraine. » Philippe Clay est sur la même ligne dans *Mes universités* en 1971 : « *Nous, quand on écoutait Londres / C'était pas les Beatles qui nous parlaient* » (ils sont déjà séparés, pourtant).

Autrement, un ciel s'ouvre. Tout le monde s'y engouffre. Cette ascension vers l'azur sera beaucoup célébrée : Michel Delpech avec *Et Paul chantait Yesterday* en 1970, Christophe avec *Merci John d'être venu* en 1976, la même année que *Génération Sergent Poivre* de Michel Berger, un an avant *Il a neigé sur Yesterday* par Marie Laforêt, puis Michèle Torr, Yves Simon, Didier Barbelivien, Jean-Jacques Goldman, Alain Souchon, Vincent Delerm…

Les Beatles apportent une révolution copernicienne qui, curieusement, radicalise la chanson française, tant leurs albums insistent parallèlement sur la mélodie et sur le texte, sur l'ambition artistique et sur la jubilation immédiate. Une révolution qui invite à la pop, genre qui se cherchera longtemps en France, passant souvent par des tentatives en langue anglaise. Mais surtout une révolution qui achève d'abattre quelques-unes des limites de genre et d'univers. Avec les Beatles, on apprend qu'une recherche pointue peut atteindre le très grand public, que la plus maniaque sophistication peut voisiner avec la plus limpide simplicité.

Voir : Anglais ; Clerc, Julien ; Francité ; François, Claude ; Pop.

Belgique

La Belgique n'est pas un département français. Jacques Brel ou Annie Cordy ne prenant vraiment l'accent belge que pour en faire rire les Français, le royaume bilingue ne se fait pas attribuer les mêmes reconnaissances d'altérité que le pittoresque Québec. Alors ce pays n'apparaît guère, au fond, que comme une sorte de Corse du Nord, dont on se dit qu'elle est un peu étrangère tout en n'ayant aucun mal à se rendre familière. Même les lettrés amoureux de la chanson se comportent comme s'ils étaient en short près du terrain de boules – « Ah bon, vous êtes belge ? Ça ne se voit pas. »

Et, en effet, ça ne se voit pas. Malgré tous ses *Plat pays* et tous ses *F…*, Jacques Brel ne fait pas entendre plus d'écart à la norme (quelle norme, d'ailleurs, Chevalier ? Piaf ? Claveau ?) que n'en affichent les sudismes divers de

Tino Rossi, Georges Brassens ou Claude Nougaro. Sa singularité est subsidiairement belge.

Il y a pourtant quelques particularités des artistes belges, pour autant qu'ils n'aient pas choisi de ne vivre qu'à Paris. Dans leur petite nation, aujourd'hui, il faut vendre 10 000 albums pour obtenir un disque d'or, contre 50 000 pour la France. Or ce ne sont pas 10 000 exemplaires qui permettent de rentabiliser un projet ambitieux. Ainsi, les Belges doivent s'expatrier ou faire de petits disques. Or, si l'on fait des petits disques, on en fait beaucoup plus.

Un album ayant du succès en Belgique ne rapportant guère plus qu'un échec en France, la carrière d'un artiste de variétés en Belgique sera toujours plus variée que s'il était établi en France. Il devra creuser plusieurs sillons, écrire des chansons, donner des concerts jeune public, être comédien, travailler dans une troupe de cabaret, fréquenter le jazz ou la musique classique, présenter des émissions de radio… Cela fabrique des curriculum vitae particulièrement fournis et des artistes à l'identité plus touffue qui passent d'une forme à l'autre et fréquentent des cercles connexes avec beaucoup plus de liberté que leurs collègues en France. La carrière de Maurane avant qu'elle ne conquière la gloire à Paris ou celles de Philippe Lafontaine et Marka, après qu'ils eurent fréquenté les mêmes sommets, sont d'une richesse et d'une liberté troublantes pour qui pense qu'un chanteur doit ne cultiver qu'un seul jardin. Cela ne fait un pays de stars que lorsque Stromae traverse la frontière. Pour le reste, il y vit des musiciens qui passent du rock à l'électro, du théâtre à la chanson, de l'effort pour survivre à la fierté d'inventer librement, de la fantaisie entre amis au *one shot* brillant. On devrait y aller voir plus souvent.

Voir : Brel, Jaques ; Francité.

Bénabar

Daniel Balavoine et Jean-Jacques Goldman avaient essayé de ne pas être des idoles ni des guides. Ils étaient restés des stars. C'est après eux qu'apparaît une génération de chanteurs qui ne vont pas boire de whisky-Coca en boîte de nuit ni ne traînent une serviette lamée sur une plage privée de la Côte d'Azur. Ils prennent un coup de rouge au bar, grignotent un peu de saucisson et fomentent sans vacarme un duo, un *featuring*, une échappée.

Bénabar pourrait symboliser cette génération d'antistars qui remplissent des Zénith mais savent réserver un billet de train sans passer par leur attachée de presse. Une génération populaire et exigeante, totalement artiste mais diablement humaine. Si l'on resserre la focale, on dira que Bénabar est bobo, mais moins bobo que Delerm ; à gauche mais moins à gauche que Sanseverino ; inquiet du monde mais moins inquiet que Raphaël ; popu, mais moins popu que tout ce qu'on dit popu…

Il aurait pu devenir un homme des coulisses du cinéma comme son père ou de la télévision comme son frère. Mais on sent aussi que maman est libraire… Bruno Nicolini sait d'instinct écrire le monde comme une comédie, et sous la comédie deviner ses craquements lugubres. Alors il devient Bénabar en 1995, mettant quelques années à construire *La P'tite Monnaie*, album à toute petite diffusion signé de Bénabar et Associés, témoignage des cafés-concerts où l'on tasse quelques dizaines de spectateurs qui ne vont plus s'intéresser qu'à leur bière et à leur conversation dès que la chanson n'est pas vraiment bonne. À la rentrée 2001 paraît *Bénabar*, album diffusé par une major du disque. Les singles *Y a une fille qu'habite chez moi* et *Bon anniversaire* font le reste : les radios aiment Bénabar, les salles se font de plus en plus grandes, on l'appelle pour tous les albums d'hommage collectif aux grands aînés – Jacques Brel, Georges Brassens, Serge Reggiani, Hubert-Félix Thiéfaine…

Il appartient à la cohorte de tête de la nouvelle « nouvelle chanson française », avec Vincent Delerm, Carla Bruni, Sanseverino… On salue sa drôlerie ravageuse quand il observe les couples de sa génération, la profondeur humaine et l'acuité émotionnelle de ses portraits, une gravité légère proche de Joe Dassin. Il se distingue par la scène, où il se transforme en hybride de Jacques Brel et des Blues Brothers, bondissant et goinfre, insatiable et astucieux, menant ses concerts à grandes guides et grand train.

Peu importe qu'en concert il malmène parfois ses propres textes ou bâcle les finitions : c'est à la fois une grande plume et un grand forgeron, tremblant de compassion quand il écrit et ivre de vacarme sur scène. D'une certaine manière,

il poursuit l'œuvre de Michel Delpech, à la fois belle gueule et bon esprit, vedette et sociologue.

Une certaine presse s'intéresse beaucoup à sa longue dispute avec Benjamin Biolay, dont on ne sait plus ce qui jadis la provoqua ni ne comprend vraiment ce qui la prolonge. Cet homme de gauche ne manque pas de testostérone ni non plus d'une folie narquoise qui le rapproche parfois de Michel Sardou (avec des sourires, évidemment) ou de Gilbert Bécaud (avec de bienvenus jours de doute). Éminemment postmoderne, il veut tout : être chanteur, acteur, comédien, copain. Beaucoup de ses chansons dureront – *Le Dîner*, *L'Effet papillon*, *La Berceuse*, *Je suis de celles*, *Paris by Night*, *Quatre Murs et un toit*, *Dis-lui oui*… – mais il sait qu'il n'appartient pas à un âge de révolutions. Bénabar a la sagesse de se savoir être à la fois l'ogre et le Petit Poucet.

Voir : Biolay, Benjamin ; Brel, Jacques ; Bruni, Carla ; Delerm, Vincent ; Delpech, Michel ; Postmoderne ; Sanseverino.

Béranger, Pierre-Jean de

Certes, l'économie et la circulation de la musique populaire ont été bouleversées au point qu'il est difficile de dire si un chanteur inscrit dans son époque comme, aujourd'hui, Alex Beaupain ou Cali fait le même métier que Pierre-Jean de Béranger dans la sienne. Mais rien n'illustre avec une telle violence l'arbitraire de l'oubli que cet auteur et interprète connaît désormais de la quasi-totalité des Français, et qu'aucune de ses chansons n'ait survécu à son siècle. Pourtant, il fut le plus grand artiste de ce XIX^e^ qui court de l'Empire au caf' conc' – un immense océan pour la culture populaire. Et Béranger est le seul chanteur de l'Histoire à avoir été honoré par des funérailles nationales.

Son premier coup d'éclat est subtil. En 1813, dans la France encore assommée par les effroyables récits de la retraite de Russie et alors que l'armée de Napoléon se fait étriller à Leipzig, circule *Le Roi d'Yvetot*, chanson « dans un genre ancien » qui prétend évoquer un brave souverain de jadis : « *Il n'agrandit point ses états / Fut un voisin commode* / […] *Ce n'est que lorsqu'il expira / Que le peuple qui l'enterra / Pleura.* » Point n'est besoin d'être grand clerc pour entendre une charge habile contre l'Empereur, et qui sait déjouer la censure.

L'auteur est alors expéditionnaire aux bureaux de l'université de Paris, mais son nom ne va plus tarder à être célèbre. Dès la chute de Napoléon I^er^, Béranger

va frapper généreusement sur les Bourbons. En 1816, dans *Le Marquis de Carabas*, il s'en prend aux nobles ayant fui la France depuis la Révolution et revenus dans les fourgons de Louis XVIII : « *Voyez ce vieux marquis / Nous traiter en peuple conquis /* […] *Ce noble mortel / Marche en brandissant / Un sabre innocent / Chapeau bas ! Chapeau bas ! / Gloire au marquis de Carabas !* »

Cet ancien opposant à l'Empire va s'employer avec talent à entretenir dans le peuple le souvenir de l'Empereur, avec des chansons comme *Waterloo*, *Le Vieux Drapeau*, *Le Cinq Mai*, *Les Souvenirs du peuple*… Il célèbre aussi les idéaux de liberté, d'égalité, de fraternité, ce qui fait qu'on le chante abondamment à toutes les poussées de fièvre républicaine qui agitent la France. En outre, il brocarde l'Église (*Le Fils du pape*, *Le Pape musulman*) et toutes les modes successives, tout en célébrant avec constance le vin et l'amour… Son œuvre abondante est presque entièrement écrite sur les timbres célèbres de *La Clé du Caveau*, ce qui en accélère encore la diffusion et la pérennité. On le chante et on l'imite dans toutes les goguettes, où on reconnaît en lui un maître et un modèle.

En 1821, il est condamné à trois mois de prison pour des chansons un peu trop enflammées. Son avocat fait publier *in extenso* dans la presse les pièces du procès – et donc par conséquent les chansons dont la justice souhaite interdire la diffusion ! Procès, derechef… et acquittement de Béranger qui, dans l'affaire, a encore accru sa popularité. Quand il retourne en prison en 1828 à la suite d'un autre procès, il reçoit la visite de Victor Hugo, d'Alexandre Dumas, de Sainte-Beuve. D'une influence sur le climat politique telle qu'aucun autre chanteur n'en a jamais connu (d'ailleurs, on ne compte plus alors les chansons *sur* Béranger), il refusera tous les honneurs, et même d'entrer à l'Académie française pour laquelle il fut sollicité (un siècle et demi avant qu'elle ne refuse l'entrée de Charles Trenet…). En 1848, il est élu contre son gré député à la Chambre de la II^e^ République : il se bat comme un beau diable pour qu'on accepte sa démission.

Le seul hommage qu'il ne pourra refuser, ce sont les obsèques nationales qui

lui sont faites en juillet 1857, en plein Second Empire, régime pour lequel il ne manifeste pas une tendresse excessive. Il est vrai que l'honneur qui lui est rendu est ambigu : la police de Napoléon III craint que son enterrement ne soit l'occasion d'une insurrection républicaine, et le cercueil de Béranger traverse Paris entre deux haies constituées de milliers de soldats au garde-à-vous, ce qui est aussi une excellente manière de montrer les fusils à la foule venue honorer un chantre de la liberté.

Le plus curieux de l'aventure de Béranger est que, admirées par Karl Marx ou Pouchkine, ses chansons sont à peu près oubliées aujourd'hui, on l'a dit… Une seule exception dans cette nuit : l'album que Jean-Louis Murat consacre en 2005 à l'œuvre du plus grand chanteur français du XIX^e^ siècle.

Voir : Goguette ; Murat, Jean-Louis.

Berger, Michel et Gall, France

Certains talents éclatent au grand jour sans avoir besoin d'aucune autre aide qu'un peu de chance et un bon producteur. D'autres prennent des chemins plus pentus, ont besoin de circonstances heureuses et de rencontres imprévisibles pour se révéler à eux-mêmes et au monde. Ainsi faut-il retracer l'aventure de Michel Berger, qui a mis longtemps à prendre réellement son envol et a dû attendre encore quelques lustres après sa mort pour être admis dans le cercle étroit des plus grands noms de la chanson – parce que, pour lui comme pour quelques autres, le succès n'a pas suffi à une entière gloire.

Michel Berger n'a pas disparu alors qu'il avait atteint le sommet, et il savait avoir les armes pour monter encore. Au printemps 1992, l'album *Double Jeu* avait réuni le couple le plus *successfull* de l'époque, et on parlait avec insistance de la tournée qui allait enfin l'unir à France Gall. Des instants de légende s'annonçaient lorsque, le 2 août 1992, un infarctus le frappa après qu'il eut joué au tennis.

N'aurait-il triomphé que par sa propre voix qu'il aurait peut-être laissé une trace moins singulière. Mais Michel Berger était deux géants à la fois. D'une part, un chanteur au timbre ductile, puissant et sentimental ; d'autre part, un compositeur, un auteur, un arrangeur, un producteur dont le palmarès n'a que peu d'équivalents – des dizaines de millions de disques vendus et au moins une grosse vingtaine de chansons que chaque Français reconnaît dès les premières

notes… De son vivant, on a parfois l'impression que ces deux images et ces deux rôles se télescopent. Après sa mort, le paradoxe peine à s'effacer.

Le succès aidant, il est devenu difficile de se souvenir que Michel Berger a eu un passé avant France Gall. Et elle-même travaille volontiers à effacer le sien. Mais ils se rencontrent alors qu'elle veut devenir autre, qu'elle se rêve comme n'ayant jamais vécu l'épopée au bout de laquelle une star sans emploi entend sur son autoradio, un jour de 1973, une chanson de l'album *Michel Berger* – ce qui change sa vie. Elle a du flair : ce 33 tours n'a pas grand succès, pas plus que tout ce qu'avait fait jusque-là Berger sous son nom. L'ancienne star yé-yé a envie de mélodies accrocheuses et d'un son neuf. Rencontre professionnelle, donc, entre France et Michel. Ils se testent mutuellement pendant un moment, jusqu'à ce qu'il lui propose une ballade sentimentale, *La Déclaration d'amour*. Le succès et l'amour s'enchaînent comme dans un conte de fées.

Il faut dire que les Français aiment France. Ils ne lui en veulent même pas de ne pas vraiment s'appeler France. Isabelle Gall est née en 1947. Son grand-père est un des fondateurs des Petits Chanteurs à la Croix de Bois, son père a chanté de l'opérette et des variétés et écrit des chansons (par exemple le texte de *La Mamma* pour Charles Aznavour). On joue de la musique en famille et, à quinze ans, Papa lui fait enregistrer son premier disque, *Ne sois pas si bête*, sorti en septembre 1963 et qui se vend assez bien pour qu'elle envisage de quitter l'école et de se lancer à plein temps dans la chanson. Un an plus tard, *Sacré Charlemagne*, écrit par Robert Gall, devient un classique instantané – « *Qui a eu cette idée folle / Un jour d'inventer l'école ? / C'est ce sacré Charlemagne / Sacré Charlemagne.* »

Elle rencontre aussi Serge Gainsbourg, à la confidentielle carrière d'interprète mais habile à trousser des chansons faussement écervelées pour les yé-yé. Il lui donne *Poupée de cire, poupée de son*, avec lequel France Gall emporte (en représentant le Luxembourg !) le prix Eurovision 1965 devant 150 millions de téléspectateurs. Elle l'enregistrera en six langues, tremplin notamment pour une fructueuse carrière parallèle en allemand. Gainsbourg lui donne aussi *Les Sucettes* dont le sens caché échappe à une jeune femme de dix-neuf ans – « *Annie aime les sucettes / Les sucettes à l'anis / Les sucettes à l'anis / D'Annie / Donnent à ses baisers / Un goût anisé / Lorsque le sucre d'orge / Parfumé à l'anis / Coule dans la gorge d'Annie / Elle est au paradis.* »

Quatrième icône féminine yé-yé, avec Sylvie Vartan, Sheila et Françoise Hardy, elle enchaîne les 45 tours à succès mais peine à trouver un second souffle après *Bébé requin*, sur une musique de Joe Dassin, son dernier tube en 1967. C'est à cette époque que prend fin aussi sa tumultueuse histoire d'amour avec

Claude François, avant quatre ans de vie commune avec Julien Clerc. En 1973, Michel Berger fait la connaissance d'une jeune femme dégoûtée du « métier », lasse de la pression des médias et convaincue d'avoir perdu sa jeunesse.

Quand ils se rencontrent, Michel Berger n'est pas encore allé très loin. Né en 1947, lui aussi, dans une très belle famille brisée par le divorce entre son père, Jean Hamburger, professeur de médecine respecté, et sa mère, Annette Haas, pianiste concertiste, il est très tôt animé d'une passion pour la musique pop, très mal perçue dans son milieu. D'abord, il n'a guère convaincu comme interprète avec une série de 45 tours dans les années 60. Même si, dès 1969, il a prouvé qu'il savait faire des tubes en écrivant *Adieu jolie Candy* que chante Jean-François Michaël. Plus récemment, il a produit *Amoureuse*, le premier album de Véronique Sanson (qui au passage lui brise le cœur), puis l'album *Message personnel* de Françoise Hardy.

Mais arrive donc *La Déclaration d'amour*. Paroles et musique de Michel Berger, interprétation de France Gall. Premier succès, suivi l'année suivante de l'album *France Gall*, qui contient *Samba mambo*, *Comment lui dire*… La recette Berger-Gall est déjà en place : d'une part, des chansons tautologiques qui célèbrent la musique, la danse et le rythme, et, d'autre part, des chansons d'apparence légère qui plongent dans l'émotion et la gravité. Berger ne s'en cache pas : ses chansons sont aussi faites pour la scène, pour le partage avec le public. Alors, il étire la durée des refrains, il installe la pratique très beatlesienne de l'*ad lib* final pendant lequel quelques mots sont répétés sans fin… Ainsi aucun Français n'ignorera ses mantras entendus des centaines de fois à la radio – *« Ils donnent tout pour la musique / Et ils répètent ces mots / Sans suite et sans logique / Comme on dit des mots magiques. »*

Le couple se marie le 22 juin 1976 à Paris, et leurs carrières vont s'imbriquer d'une manière unique. France Gall sera évidemment de l'aventure *Starmania*, l'opéra-rock composé par Michel Berger sur des textes de Luc Plamondon (c'est d'ailleurs elle qui a conseillé de faire appel à lui). Elle triomphe avec des chansons qu'il écrit et arrange entièrement : *Musique* et *Si maman si* en 1977, *Il*

jouait du piano debout et *Besoin d'amour* en 1980…

Pendant quelques années, le public ne veut pas de lui. Des chansons qu'il écrit pour sa compagne font d'énormes tubes, plusieurs titres de la comédie musicale *Starmania* sont de grands classiques, mais l'interprète Michel Berger reste dans l'ombre. En 1980, double coup de tonnerre : sur les ondes, on entend tous les jours France Gall dans *Il jouait du piano debout* et son mari dans *La Groupie du pianiste*. Désormais, il ne quittera les sommets que lorsque ses activités d'auteur-compositeur-producteur l'accapareront trop : il écrit pour Johnny Hallyday l'album *Rock'n'roll attitude* (avec notamment *Quelque chose de Tennessee*), d'autres comédies musicales (*Dreams in Stone* aux États-Unis ou *La Légende de Jimmy* en France), des musiques de film et le phénoménal répertoire de France Gall – *Tout pour la musique*, *Résiste*, *Diego libre dans sa tête*, *Débranche !*, *Hong Kong Star*, *Cézanne peint*, *Babacar*, *Ella elle l'a*…

Pendant ce temps, il aligne une série étourdissante de succès personnels qui pourraient, à eux seuls, assurer une belle postérité : *Mademoiselle Chang*, *Les Princes des villes*, *Chanter pour ceux qui sont loin de chez eux*, *Y a pas de honte*, *Le Paradis blanc*… Sans que la critique ou ses pairs en prennent vraiment conscience sur le coup, Michel Berger est aussi un parolier d'une puissance étonnante, capable de poser des sujets de philo au bac dans ses chansons : « *D'où vient ce sentiment bizarre que je suis seul / Parmi tous ces amis et ces filles qui ne veulent / Que quelques mots d'amour* » dans *Quelques mots d'amour*, « *Tant de libertés pour si peu de bonheur / Est-ce que ça vaut la peine* » dans *Résiste*…

Cela enracine la relation des auditeurs à ses chansons, après qu'ils se furent longuement bercés de ses mélodies imparables – pas plus de notes que dans un classique de la Beatlesmania, toute la séduction sans chichis ni fausse pudeur de la meilleure pop. Et une bizarrerie unique pour un artiste au *songbook* aussi imparable : les chansons de Michel Berger sont assez peu reprises. Trop datées ? Que nenni. Il n'est qu'à voir la constance avec laquelle les radios continuent de les diffuser. Mais il semble bien que l'on n'arrive pas à s'approprier des chansons aussi parfaitement verrouillées. On chante Georges Brassens de mille autres manières qu'avec une guitare, une contrebasse et une moustache, tandis que Serge Gainsbourg ou même Claude Nougaro sont adaptés dans tous les genres et tous les styles. Mais on ne pénètre pas aussi facilement la bulle hermétique de Michel Berger, car il suffit de retirer un élément pour que la chanson perde sa logique et donc sa puissance et sa séduction. Puisqu'on ne peut changer la tonalité, le rythme ou la structure des chansons, pourquoi reprendrait-on Berger ? Car, à ce jeu-là, l'original sera toujours plus séduisant que toute copie, si bien intentionnée soit-elle. Et Michel Berger reste là-haut, intouché et

inaltérable, en son *Paradis blanc*.

Voir : Beatles, Les ; Commerce ; Gainsbourg, Serge ; Pop ; Yé-yé.

Biolay, Benjamin

Certes, Benjamin Biolay est parfois rugueux. Il a le goût de l'interview mordante et de la punchline lâchée sur Twitter. Comme il ne réserve pas ses humeurs à sa seule profession, son nom circule souvent par brusques éruptions sur les réseaux sociaux, encore aggravées par la chronique de ses amours – car il est loin d'être vilain garçon.

On en oublierait presque une curieuse fringale de création, de rencontres, d'aventures. Il y a chez lui une gourmandise irrépressible qui lui fait être à la fois auteur, compositeur, interprète, producteur, arrangeur, tubiste, violoniste, pianiste, tromboniste dans des aventures de dimensions et d'ambition extrêmement variables. C'est un bon début d'apprendre parallèlement le tuba dans une fanfare, le violoncelle au conservatoire et la guitare dans sa chambre.

Il enregistre des premiers singles sans prestige, travaille avec l'Affaire Louis' Trio, Keren Ann puis pour l'album *Chambre avec vue* d'Henri Salvador. Ce triomphe le lance, même si le chanteur octogénaire et lui ne se sont pas quittés très bons amis. Son carnet de commandes ne va plus dégonfler : Hubert Mounier, Valérie Lagrange, Raphaël, Isabelle Boulay, Stephan Eicher, Julien Clerc, Juliette Gréco, Elsa, Françoise Hardy, Daphné, Heather Nova, Nada Surf, Coralie Clément (qui est sa sœur), Ambrosia Parsley, Élodie Frégé, Carla Bruni…

Sa discographie personnelle débute vraiment en 2001 avec l'album *Rose Kennedy*, qui lui apporte sa première Victoire de la musique. La guérilla commence avec une partie de la critique et du métier, qui traquent dans ses chansons tout ce qui peut ressembler à l'univers de Serge Gainsbourg – piège facile, tant l'homme à tête de chou a utilisé de couleurs différentes. Mais *Négatif* (2003), *Home* (2004, en duo avec son épouse d'alors, l'actrice Chiara Mastroianni), *À l'origine* (2005) ou *Trash Yéyé* (2007) convainquent peu à peu les réticents.

Puis survient le choc de *La Superbe*, en 2009. Un double album sublime, torrentueux, vertigineux, dans lequel il se fait le traducteur enflammé des émois les plus intimes – une mission qui peut apparaître comme une définition

possible de la pop. Après sa rupture avec sa maison de disques, il a financé lui-même *La Superbe*, qui lui apporte les Victoires de l'artiste masculin de l'année et du meilleur album mais aussi un nouveau statut – artistiquement inattaquable.

Il ne ralentit guère le rythme de ses collaborations (Jeanne Cherhal, Petula Clark, BB Brunes, Karen Brunon, Vanessa Paradis en studio et sur scène), même s'il a aussi commencé une carrière parallèle d'acteur de cinéma. Et après les chansons originales de son album *Vengeance* (2012), il aborde le patrimoine avec *Trenet* (2015), album de reprises d'une simplicité charmante. Éparpillé ? Entre grands projets et livraisons rapides, entre inventions foudroyantes et respect des vieilles pierres, entre envie de chefs-d'œuvre et plaisir du baguenaudage, Biolay ne se résout pas à choisir. Mais on ne pourra jamais lui reprocher d'avoir lésiné ni de s'être montré avare.

Voir : Bénabar ; Postmoderne ; Salvador, Henri.

Bird, Ronnie

Ronnie Bird est peut-être le plus singulier mystère de la génération yé-yé : pourquoi le show business français a-t-il laissé s'échapper cet interprète brûlant et cet auteur acide ? Sa courte carrière laisse des chansons d'une alacrité et d'une liberté de ton rafraîchissantes dans le contexte volontiers consensuel du marché de la musique « jeune » des années 60. Au fond, il apparaît même comme un véritable rebelle dans cette génération qui passe aisément d'une révolte de façade au soutien affiché au gaullisme, aux alentours de Mai 68.

Avec quelques succès sporadiques comme *Fais attention* et *Où va-t-elle ?*, Ronald Méhu est souvent catalogué avec le tout-venant yé-yé. Pourtant, il est un des premiers rockers vraiment convaincants en France. On lui doit l'interprétation de la meilleure adaptation tricolore des Rolling Stones, *Elle m'attend*, d'après *The Last Time*. Et son imprégnation stonienne ne consiste pas seulement à porter la même coupe de cheveux que le guitariste Brian Jones : il apporte à la pop française naissante un ton franchement rock – mais mal entendu.

À l'époque de la polémique entre Antoine et Johnny Hallyday, pris à partie dans *Les Élucubrations*, Ronnie Bird s'énerve avec *Chante*, sur la mélodie d'*I Can Only Give You Everything* des Them… Sorti au printemps 1966, son single constate d'abord *« que la chanson devient un grand concours / Les idoles à*

Centrale viennent suivre les cours » (claire allusion au centralien Antoine), avant de lancer : « *Chante, on paie très très mal l'ingénieur atomique / Chante, la musique a du bon lorsque l'on pense au fric.* » Et il ajoute : « *Moi je pleure* […] / *Parce que je n'ai pas étudié.* »

Prolétarien, politique ? Jaggerrien, plutôt : en 1968, Ronnie Bird publie la chanson *Le Pivert*, dans laquelle il prévient les filles : « *J'ai un petit pivert / Que j'lui ai dit / Un petit oiseau vert / Il est joli.* » La direction de la radio nationale tonne. Censuré.

Cette même année, il entre dans la troupe de la comédie musicale *Hair*. Mais c'est la fin de sa carrière. Il quitte la chanson sans fracas et surtout sans avoir réussi à imposer l'évidence d'un rock abrasif, cinglant, âpre.

Ronnie Bird part aux États-Unis, d'où il envoie un signe de temps à autre : les paroles de la chanson *Precious Things*, succès de Ray Charles et Dee Dee Bridgewater en 1989, l'album anglophone *One World* en 1992, une chanson pour sa vieille copine Dani en 2010… Il est peu d'occasions perdues aussi tristes que la carrière de Ronnie Bird.

Voir : Hallyday, Johnny ; Rock ; Yé-yé.

Bon vieux temps, Le

Pour la chanson française, c'était mieux avant. C'était même toujours mieux avant. En 1927, Jane Ares enregistre *Chanson française*, qui dit bien à quel point le passé était meilleur que le terne aujourd'hui : « *Chères vieilles et bonnes romances / Que jadis chantaient nos aïeux / J'aime vos couplets délicieux /* […] *Chantez bonnes chansons françaises.* » Et, au refrain, elle mêle les citations à la *Rockollection*, cinquante ans avant Laurent Voulzy : *Si tu veux faire mon bonheur Marguerite*, *Frou-frou*, *En revenant d'la revue*, *Les Mains de femme*, *Le Régiment*

de Sambre et Meuse… En plein triomphe de Maurice Chevalier, de Mistinguett et de Joséphine Baker, Jane Ares regrette la bonne vieille candeur des bons vieux refrains du bon vieux temps.

Regretter un passé mythifié n'est pas seulement une thématique rebattue : le bon vieux temps est aussi un efficace argument commercial. En 1927, toujours, la grande Yvette Guilbert, plus grande vedette féminine de la Belle Époque, revient à la scène après quelques années de retraite. Pour l'occasion, elle décide d'ajouter à ses anciens titres de gloire (*Le Fiacre*, *Les Quatre-z-étudiants* ou *Fleur de berge*) quelques nouvelles chansons. Elle exhume alors un portrait de femme entretenue grâce aux sortilèges de son « *je ne sais quoi* », et tout le monde prend cette chanson pour un souvenir de la fin du siècle précédent. Or le texte de *Madame Arthur* a été écrit sous le règne de Louis-Philippe par Paul de Kock, mort en 1871… quand Yvette Guilbert avait six ans. On croit qu'elle chante sa jeunesse, et cette chanson a presque cent ans. Peu importe : aujourd'hui encore, on chante *Madame Arthur* dans des spectacles consacrés aux chansons d'avant la guerre de 14. Le bon vieux temps, c'était le bon vieux temps, peu importe de quand il date.

Et si l'histoire de la chanson française est une succession de révélations et de révolutions, elle est aussi une longue chaîne de permanences et de fidélités. Cette chronologie des règnes interminables n'a jamais été systématiquement explorée, mais quelques dates laissent rêveur : Maurice Chevalier entre au caf' conc' en 1898 et prend sa retraite au music-hall en 1968 ; le comique troupier Gaston Ouvrard se produit de 1909 à 1971, Henri Salvador découvre le métier en 1934 et donne son concert d'adieu en 2008, quelques semaines avant sa mort – un règne plus long que celui de Louis XIV. Ces carrières sont moins longtemps occupées à construire une œuvre qu'à en célébrer la légende. La longévité en pleine lumière de Charles Aznavour, de Juliette Gréco, de Johnny Hallyday ou de Dick Rivers, ce n'est pas seulement une obstination à faire son métier : c'est une manifestation de la sereine passion du public pour les chansons qu'il a aimées jadis.

Cette passion se double parfois d'une presbytie têtue. On constate dans la presse, génération après génération, la permanence d'une disposition d'esprit qui consiste à considérer que le paysage est stérile. On ne comprend pas ce qu'apportent Daniel Balavoine ou Jean-Jacques Goldman parce qu'on n'attend rien de leur époque. On pleure tant l'absence de la relève et le désert du moment que l'on peine à voir arriver Bénabar et Sanseverino, ou Alex Beaupain et Vianney.

C'est en cela que la chanson française manifeste ses qualités de sport de

combat : il est délicieux de dire que l'on n'entend rien de neuf, alors que l'on ne sait plus se délecter que de la bande originale de sa lointaine jeunesse.

Brassens, Georges

Évoquer Georges Brassens n'est jamais innocent. L'auteur de ce *Dictionnaire amoureux* doit reconnaître qu'il n'écrit pas sur cet artiste comme sur l'écrasante majorité de ceux qui y sont cités. Celui-ci occupe une place singulière dans sa vie, et pas uniquement pour avoir pourvu sa mémoire d'un imposant répertoire de chansons. Comme des millions de francophones, il a trouvé en Brassens beaucoup mieux qu'un chanteur : un compagnon et un guide dans les années de formation, un personnage suffisamment exemplaire pour que son discours revête sans peine des couleurs de vérité morale, une référence quotidienne dans la fréquentation professionnelle de la chanson. Ainsi qu'il le dit souvent dans les conversations d'après dîner ou au micro de la radio, l'auteur a le sentiment d'avoir été élevé par son père, sa mère et Georges Brassens. Et il est loin d'être le seul en ce pays.

C'est affaire de stature. Brassens domine autant le paysage comme auteur, comme compositeur que comme exception. Il fut une exception de son vivant, lorsque des proviseurs de lycée, des sénateurs, des professeurs de médecine et des académiciens disaient qu'ils n'écoutaient jamais de chanson populaire, sauf Brassens. Il le fut à sa mort quand des journaux lui firent une place solennelle après avoir tenu la séparation des Beatles ou les décès de Jacques Brel et Claude François à l'écart de leurs unes. Il l'est à titre posthume tant les écoles, médiathèques et rues sont nombreuses à porter son nom, lui qui se battit avec constance contre toutes les tentatives des autorités pour le célébrer.

Brassens lui-même ne s'est jamais conduit comme un chanteur ordinaire. Point de fan club, de limousine aux vitres teintées, d'amours étalées dans les journaux à potins (ainsi que l'on appelait alors la presse *people*), de poings levés au bas des pétitions, de vêtements à la mode, de sonorités empruntées aux dernières révolutions anglo-saxonnes… Il semble même avoir fait le moins possible profession d'artiste. Ou du moins a-t-il limité ce métier à l'exercice de son art : des concerts et des disques, le reste du temps étant consacré à la lente maturation de ses chansons. En cela, il sera peu exemplaire, c'est-à-dire peu imité. On n'a jamais entendu parler d'un texte qui lui soit venu d'un seul jet ; on n'a jamais connu de mélodie qui lui soit tombée dessus comme une épiphanie.

La vie de Georges Brassens consiste à écrire, raturer, recopier, réécrire, couper, reprendre, abandonner, recommencer, passer du piano à la guitare, attendre, reprendre, hésiter, réécrire… Il est aussi exception en cela : c'est un parolier aux outils d'écrivain, c'est un compositeur qui parvient à effacer toute trace de travail de ses mélodies. Et accessoirement un interprète qui se tient toujours en retrait de ses chansons. Sur scène, ni bonjour, ni au revoir, ni merci – les chansons seules, dans une épure radicale.

Chacun le sait : Georges Brassens ne voulait pas être chanteur. Il courait depuis des mois les cabarets parisiens en espérant attirer l'attention d'interprètes sur *La Chasse aux papillons*, *La Mauvaise Réputation* ou *Le Gorille*. Ses chansons sont d'abord écrites pour faire rire les copains et pour nourrir l'arche de l'impasse Florimont – Jeanne et son mari Marcel Planche, les chats, les volatiles et Georges. Sa vie change le 24 janvier 1952, lorsque Patachou lui dit qu'elle veut ses chansons, mais surtout qu'il doit les chanter lui-même.

Tout cela est mieux qu'un roman. Comme quelques autres grands artistes du siècle, d'Édith Piaf à Charles Aznavour ou Juliette Gréco, sa biographie est écrite tout entière dans les marges de son temps, éloignée de toutes les mécaniques qui dessinent à tout coup des destinées archétypales. Il est né le 22 octobre 1921 dans un quartier populaire de la ville de Cette, dans l'Hérault. Plus tard, sa rue de l'Hospice natale deviendra rue Henri-Barbusse, et Cette s'orthographiera Sète. Son père est maçon et anticlérical ; sa mère, veuve de guerre d'un premier mariage, est catholique pratiquante. Le petit Georges grandit dans un cadre harmonieux, nourri de solides valeurs de travail, d'honnêteté et de liberté. De musique, également : sa mère est napolitaine, et il restera à Brassens quelque chose des mélodies et des rythmes du sud de l'Italie – c'est flagrant dans *Le Gorille*, par exemple.

Il dira plus tard qu'il est « une brute » comme tous les gamins de sa classe, jusqu'à ce qu'Alphonse Bonnafé surgisse. Ce professeur de français qui pratique

la boxe en amateur et donne ses cours sans cravate va lui inoculer le virus de la poésie. Avec simplicité, gourmandise, générosité, le prof guide dans les trésors de la langue française les élèves qu'il sent ouverts à la muse. Il leur fait même écouter, sur son phonographe, *L'Invitation au voyage* de Charles Baudelaire mis en musique par Henri Duparc. L'enfant d'artisan plonge dans Musset et Heredia – au programme du collège –, mais aussi dans Rimbaud, Apollinaire et même les surréalistes. Il commence à écrire quelques poèmes et, très naturellement, quelques chansons qu'il adapte à des airs à la mode. Il admire la manière dont chante Tino Rossi et s'enthousiasme comme beaucoup de jeunes gens de son âge pour Charles Trenet, sa fantaisie et son swing. Il commence à gratter la guitare après avoir tâté de la batterie dans un petit groupe amateur d'intérêt local.

Mais un vol de bijoux a lieu dans une maison bourgeoise de Sète. Très vite, le coupable est retrouvé alors qu'il essaie de revendre le produit du larcin chez un bijoutier. Il donne ses complices. Parmi eux, Georges Brassens qui racontera plus tard, dans la chanson *Les Quatre Bacheliers*, la magnifique réaction de son père quand il vient le chercher au commissariat de police. Le jeune homme échappe au tribunal mais doit s'exiler à Paris. La guerre arrive, et c'est finalement en février 1940 qu'il quitte Sète pour prendre pension chez sa tante Antoinette. Il travaille comme ouvrier chez Renault. Le bombardement de l'usine le met au chômage : il a dix-neuf ans, et il ne sera jamais plus salarié. Il passe ses journées entre les volumes de poésie de la bibliothèque du XIV^{e} arrondissement et le piano de sa tante. Il parvient à publier un petit recueil devenu aujourd'hui le Graal des collectionneurs, *À la venvole*. Il dépose aussi ses premières chansons à la Sacem.

En mars 1943, Georges Brassens est envoyé en Allemagne par le Service du travail obligatoire auquel le régime de Vichy soumet la jeunesse française. Il arrive au camp de Basdorf, dans la banlieue de Berlin, où ils sont quelques centaines de jeunes Français à travailler aux usines BMW. À Basdorf, il se lance dans l'écriture de chansons avec une constance qui ne le quittera plus, écrivant là-bas les premières versions de *Pauvre Martin*, *Bonhomme* et *Papa Maman*, ou quelques chansons destinées à faire rire ses camarades, dont *La Ligne brisée*, « chanson à tendance géométrique » sur une mélodie qui sera, plus tard, celle du *Gorille*. Il y noue aussi l'amitié de toute une vie avec Pierre Onténiente, qui deviendra, quelques années plus tard, le fidèle « Gibraltar », son secrétaire et homme de confiance. Mais, dans l'immédiat, Onténiente lui conseille de ne pas revenir de permission quand, en mars 1944, Brassens a l'autorisation de rentrer à Paris pour quelques jours.

Pour échapper à la police qui viendra forcément le chercher chez sa tante, il

se cache chez une amie de celle-ci, Jeanne Le Bonniec, couturière au cœur immense, qui vit impasse Florimont dans une toute petite maison où échouent aussi chiens et chats errants du XIV[e] arrondissement. C'est elle *Jeanne* : « *La Jeanne, la Jeanne / Elle est pauvre et sa table est souvent mal servie / Mais le peu qu'on y trouve assouvit pour la vie / Par la façon qu'elle le donne.* » Et son mari, c'est Marcel Planche, qui inspirera à Brassens sa *Chanson pour l'Auvergnat* – « *Toi l'Auvergnat qui sans façon / M'as donné quatre bouts de bois / Quand dans ma vie il faisait froid.* » Ce ne sont pas seulement des amis qui le secourent dans les temps difficiles : il vivra chez eux même après que le succès lui eut apporté de tels revenus qu'il aurait pu choisir de vivre n'importe où ailleurs dans Paris. C'est dans cette maison biscornue, au milieu des chats, qu'il va écrire la majeure partie de son œuvre.

La guerre finie, sa vie ne change que très peu, impasse Florimont : il passe son temps à lire, écrire, gratter la guitare et se rêver en poète. Il entre au *Libertaire*, le journal de la Fédération anarchiste pour lequel, pendant quelques mois, il écrit des billets d'humeur signés Pépin Cadavre, Gilles Corbeau ou Géo Cédille. Il brocarde les flics et le clergé ou défend certaines de ses admirations, comme le chanteur Raymond Asso, ancien mentor de Piaf. En 1947, il sort son premier roman, *La lune écoute aux portes*, édité à compte d'auteur en plagiant la célébrissime couverture des éditions Gallimard… qui, contrairement à ce qu'il espérait, ne réagissent pas.

Dans les couloirs du métro Plaisance, il rencontre la femme de sa vie, Joha Heiman, petite blonde d'origine estonienne. Elle devient Püppchen – « petite poupée » en allemand –, et jamais ils ne se quitteront. Mais ils garderont toujours deux domiciles séparés et n'auront jamais d'enfant. C'est évidemment pour elle que Brassens écrira *La Non-Demande en mariage* : « *J'ai l'honneur de / Ne pas te de- / Mander ta main / Ne gravons pas / Nos noms au bas / D'un parchemin.* »

Brassens est de plus en plus clairement décidé à faire de la chanson son occupation principale. Il travaille encore et toujours, réécrit mille fois ses textes jusqu'à ce qu'ils soient parfaitement fluides et limpides, mâche et remâche ses mélodies jusqu'à ce qu'elles se fassent oublier. Mais il ne sait comment s'y prendre pour se lancer dans le métier. Il n'ose pas frapper aux portes des éditeurs, même si *Brave Margot*, *La Mauvaise Réputation*, *Le Gorille*, *La Chasse aux papillons* ou *Le Bricoleur* sont déjà écrits.

En 1951, il rencontre Jacques Grello, chansonnier anar qui brocarde les politiciens au Caveau de la République. Celui-ci le présente au Caveau, au Lapin Agile, à L'Écluse, à l'Échelle de Jacob, Chez Milord l'Arsouille… Chaque fois,

suant de trac sous sa chemise à carreaux, Brassens affronte l'indifférence du public et les doutes à peine polis des patrons de cabaret qui ne l'acceptent sur scène quelques jours que pour complaire à Grello.

On l'oublie volontiers aujourd'hui mais, dans toute l'histoire de la chanson française, la carrière de Georges Brassens est peut-être celle qui a été la plus foudroyante. Pendant des années, il a connu la plus noire pauvreté en rêvant que ses chansons lui permettraient un jour de vivre et, en quelques semaines, il devient un professionnel bien armé puis, en quelques mois, un des noms les plus prometteurs de la chanson française.

Quand il se présente chez Patachou, il n'attend rien de plus qu'ailleurs. Il a même failli renoncer à venir. La maîtresse des lieux, Henriette Ragon, a pris le nom de son cabaret, établissement montmartrois qu'elle a repris en 1948 et transformé en un lieu magnifiquement fréquenté. Patachou s'amuse à couper aux ciseaux les cravates de ses clients pendant qu'elle chante et présente toujours des numéros surprenants sur la scène de son cabaret. Ce soir de janvier 1952, après le spectacle, l'audition de Brassens est un miracle. Non seulement Patachou décide de prendre à son propre répertoire trois chansons, *Brave Margot*, *Les Bancs publics* et *La Prière*, mais elle l'embauche pour qu'il chante tous les soirs. Longtemps après la mort de Brassens et de Püppchen, Patachou avouera que son coup de foudre n'a pas été seulement professionnel… Mais dans l'immédiat, elle le « pistonne » partout où elle peut, notamment auprès de Jacques Canetti, chez Philips, qui décide aussitôt de faire enregistrer Brassens comme il le découvre chez Patachou, avec sa guitare et la contrebasse de Pierre Nicolas, à l'origine musicien de l'orchestre résident du cabaret.

La trajectoire de Brassens est « une fusée », selon la formule d'un journal. Quelques soirées chez Patachou en février et une courte tournée en Belgique avec elle. Débuts officiels dans son cabaret le 8 mars. Première séance d'enregistrement le 19 mars 1952. Première télévision le 6 avril. Premiers disques en magasin en mai 1952. Premier album 33 tours 25 cm en novembre 1952 sous le titre *Georges Brassens chante les chansons poétiques (et souvent gaillardes) de Georges Brassens*. Avant son premier passage à Bobino le 16 octobre 1953, pas un journal n'aura passé sous silence le nouvel auteur-compositeur-interprète, pas un amateur de chanson n'aura échappé à ce nouvel artiste dont le talent est si flagrant. Premiers Olympia en février et septembre 1954 avec, entre les deux, la parution de son premier recueil de textes, *La Mauvaise Réputation*. Jamais un chanteur – pas même Chevalier, Trenet, Hallyday ou Delerm – n'a été aussi brutalement hissé au sommet, à la fois par le public, par la critique et par ses pairs.

La censure le regarde de travers ? Ce n'est pas grave… Ses deux premiers 78 tours, *La Mauvaise Réputation* et *Le Gorille*, sont tour à tour interdits par le Comité d'écoute de la Radiodiffusion française, mais on diffuse abondamment leurs deux faces B, *Le Petit Cheval*, sur un poème de Paul Fort, et *La Chasse aux papillons.*

La vache enragée a déserté l'impasse Florimont. Mais pas Brassens. Il se souviendra toujours des années de misère. Dès que l'argent commence à pleuvoir, il partage. Chez Jeanne, la table est garnie, le confort arrive, les soucis s'éloignent. Il sera déjà le plus grand nom de la chanson française (et bientôt le glorieux grand prix de poésie de l'Académie française !) quand il quittera définitivement les lieux, en 1966. Il n'est pas chassé par le besoin de luxe et les obligations de son statut, mais par le remariage de Jeanne avec un garçon qui lui déplaît.

Quant à lui, il est une référence incontournable pour quiconque chante en France. À lui seul, il a bouleversé le paysage. Ses chansons semblent hors du temps, employant des figures de style sans âge mais aussi un vocabulaire volontiers trivial, dans un mélange unique et fondateur. Ses histoires de bergères et de villages, malgré leur décor idéalisé, parlent ouvertement pour aujourd'hui – c'est-à-dire autant pour son aujourd'hui que pour le nôtre. Jamais, d'ailleurs, les gendarmes n'ont aussi bien pris les chansons qui se moquent des gendarmes, ni les curés les chansons qui s'en prennent aux curés. Petit à petit, insensiblement, la France devient brassensienne.

En une douzaine de 33 tours parus de 1953 à 1976, en des milliers de concerts, dont ses légendaires séjours parisiens à Bobino, où il reste jusqu'à trois mois d'affilée, Brassens entre à la fois dans la culture populaire et dans le bagage des lettrés. Dès 1963, des études universitaires se penchent sur son œuvre tandis que la France de tous les jours célèbre l'amitié avec *Les Copains d'abord*, emploie l'expression « *Une jolie fleur dans une peau de vache* », réfléchit à la prostitution avec *La Complainte des filles de joie*, rigole aux aventures de *Corne d'Aurochs*, *Tonton Nestor* ou *Oncle Archibald*, prend pour des proverbes éternels « *Le temps ne fait rien à l'affaire / Quand on est con, on est con* » ou « *Mourons pour des idées, d'accord / Mais de mort lente, d'accord* », apprend des expressions salaces avec *Fernande* ou *Mélanie*, aborde un autre versant du féminisme en chantant « *Quatre-vingt-quinze fois sur cent / La femme s'emmerde en baisant* »…

En outre, Brassens est aussi un extraordinaire passeur de poésie : c'est grâce à ses adaptations du *Petit Cheval* ou de *La Marine* que Paul Fort reste dans la mémoire des Français, et François Villon doit moins aux éditeurs érudits et aux professeurs de lettres qu'à sa *Ballade des dames du temps jadis*. Il adapte aussi des

raretés découvertes chez Victor Hugo (*Gastibelza* et *La Légende de la nonne*), chez Jean Richepin (*Philistins* et *Les Oiseaux de passage*), chez Francis Jammes (la sublime *Prière*), met en chanson son contemporain Louis Aragon des années avant Jean Ferrat et Léo Ferré (*Il n'y a pas d'amour heureux*)…

Incarnant la bonté, la droiture, la rectitude, l'indifférence au commerce ou l'absolue liberté artistique, Georges Brassens suscite une intense émotion à sa mort, quelques jours après ses soixante ans, le 29 octobre 1981. Contrairement à ce qu'il annonçait dans *Supplique pour être enterré sur la plage de Sète*, sa tombe est au cimetière du Py, qu'on appelait jadis, dans sa ville natale, le cimetière des pauvres. Nul débordement de foule, nul tralala tricolore, mais la claire conviction partagée qu'avec lui quelque chose a changé dans la conscience collective.

Certes, Brassens tenait à n'être qu'un artiste, mais la France voit en lui beaucoup plus : un bon maître, un professeur de subversion, un guide de liberté, toute une série de rôles qu'il aurait été impossible d'inventer mais qui lui tombent dessus. Critique-t-il l'Église et les clergés ? La France des sans-Dieu en fait son porte-étendard, et peu importe qu'il ait souvent exprimé, dans ses chansons comme dans ses interviews, une certaine attirance pour le message du Christ. Même s'il se sent très éloigné de toute Église, il évoque Dieu dans près d'un tiers de ses chansons, ce qui est beaucoup quand on vous fait une réputation d'athéisme… et quand on le fait souvent chanter dans les patronages.

Les révoltés le révèrent mais les bourgeois l'aiment bien. Poète et anar, savant et fredonnable, lettré et populaire, Georges Brassens est devenu l'incarnation de l'idéal français de conciliation des contraires. Et il ne les concilie pas par centrisme ou par tiédeur, mais par cette même force qu'il met à écrire des chansons – le rêve, la ferveur, le plaisir, la virtuosité, le rire, la tendresse. Qu'il chante la destinée des filles de joie ou les aventures d'un gorille en rut, les méchancetés d'un cœur mal embouché ou l'ordonnancement de funérailles rêvées, il joue à la fois de l'énorme et du délicat, de la confession et de la caricature, de l'exclamation politique et du respect de toute liberté.

Et voici comment chacun, dans notre culture, finit tôt ou tard par habiter chez Brassens, par fréquenter son bestiaire et son carnaval humain, par se sentir au nombre de ses amis. Secret, il est pourtant familier à nous tous, qu'on l'ait découvert jadis sur un Teppaz en cachette de ses parents ou en soupirant il y a quelques années dans un cours de français au collège, par un copain enthousiaste ou au hasard d'un autoradio dans un embouteillage, sur une guitare mal accordée dans un squat enfumé ou sur une guitare mal accordée autour d'un feu scout, pour un couplet au poing dressé ou pour un refrain à

boire.

Georges Brassens a cette capacité singulière à remplir le même rôle dans des vies infiniment diverses. Sans doute parce que, vigoureusement politique, vigoureusement moraliste, il se refuse pourtant à indiquer un chemin. Il parvient à être à la fois le sale gosse et le bon père, l'immuable et la révolution, la fureur et l'apaisement, la rigueur et l'indulgence, la révolte et la bonhomie. Comment aurait-il pu ne pas s'installer à jamais dans notre mémoire ?

Brel, Jacques

On ne peut réduire Jacques Brel à ses chansons. Il est plus grand que *Ne me quitte pas*, qu'*Amsterdam* ou que *La Chanson des vieux amants*. Sa puissance, sa trace, son héritage débordent d'une simple affaire de paroles et de musique. L'ampleur de ce qu'il laisse dépasse la somme de ses œuvres.

Quand Serge Lama dit qu'il est le plus grand chanteur du siècle, il ne parle pas de chanson. Quand Abd Al Malik dit que quiconque est artiste veut être Brel, il touche le cœur de son héritage – être mieux que des chansons, être plus que son art. Brel semble inventer un engagement jusqu'alors inconnu. Il est totalement chanteur et chanteur totalement, acharné en chanson comme on peut l'être en religion ou en révolution. Il veut chanter comme Saint-Just, ou comme Van Gogh, ou comme le Christ.

Jusqu'à Brel, on chante en dilettante ou en professionnel. On est un personnage comme Trenet ou on feint comme Brassens de n'être pas artiste de variétés. On ne chante pas à grandes suées ni grosses larmes, on ne chante pas avec le corps autant engagé que lui, avec l'âme si fort brûlée par les feux de l'inspiration. Jusqu'à Brel, on chante ; à partir de lui, on est chanteur. Quelques années après qu'aux Amériques des jeunes gens eurent inventé le rock'n'roll, on a l'impression de voir avec lui naître le rocker, perdu dans sa musique, donné tout entier sur la scène, soumis aux dangers les plus graves de la création. Peut-être est-ce pour cela, d'ailleurs, qu'il fuira – l'Olympia des adieux, le dernier salut de *L'Homme de la Mancha*, les Marquises…

C'est connu : Brel invente Barbara, invente Henri Tachan, invente Pierre Bachelet, invente Florent Pagny, invente Stromae. Il invente aussi, peut-être, jusqu'à Jim Morrison, jusqu'à l'ivresse de se donner au-delà de ce dont rêve le public, au-delà des règles et des lois du métier, au-delà de ce que l'on espère de soi-même. Il invente l'union de l'homme et de l'artiste de variétés, l'union d'un

homme habillé en tous-les-jours et des plus sublimes aspirations, l'union d'un visage presque ordinaire et des vertiges les plus dramatiques.

Et pourtant, il n'y a pas que Brel. Son époque est riche de géants, de maîtres, de modèles, d'ombres immenses qui dépassent les statures des débutants s'aventurant à l'avant-scène. Georges Brassens, Léo Ferré, Félix Leclerc, Juliette Gréco, et toujours la liberté de Charles Trenet, bien sûr, le théâtre vériste d'Édith Piaf, la science du populaire de Maurice Chevalier… Tous sont vivants quand Brel conquiert la gloire et quand il commence à fasciner ses cadets. Il irradie ceux qui rêvent de dire l'humanité, qui rêvent de dévoiler le poids des secrets derrière les masques de la société, qui sentent que se dévoiler eux-mêmes dévoilerait enfin chacun de leurs auditeurs. Dans le dispositif de la « chanson française de qualité » à l'apogée de son magistère, Brassens serait une morale et une poésie ; Ferré une colère et un lyrisme ; Brel un vaste geste entraînant à la fois le copain de hasard au coin du bar et l'humanité tout entière.

Oui, il y a tout l'humain chez Jacques Brel : la cruauté des femmes, la faiblesse des hommes, les tyrannies de l'amour, l'envie de s'arracher au carcan du conformisme et la lâcheté qui y ramène. Il ne chante que l'homme ordinaire, mais avec un vent énorme dans les voiles, de larges horizons dans l'âme, des couleurs à la Brueghel, des formes de Rodin, des fracas d'orage. Un athlète de la scène, un athlète des sentiments, un athlète de la vérité humaine…

Il n'est guère de francophone qui soit capable de dire « je n'aime rien de Brel », tant ses chansons répondent à la condition de chaque humain, quelque part entre le cœur grand ouvert d'Antoine de Saint-Exupéry, la science de l'intime de Georges Simenon et l'imagination vériste d'Honoré de Balzac.

Avec le temps, Brel est devenu un classique. Il a donné à la conversation des sortes de proverbes, citations de ses chansons que tout un chacun emploie : « *On n'oublie rien de rien / On n'oublie rien du tout / On n'oublie rien de rien / On s'habitue c'est tout* » (*On n'oublie rien*), « *Je vous ai apporté des bonbons / Parce que les fleurs c'est périssable* » (*Les Bonbons*), « *Allez Jef, t'es pas tout seul* » (*Jef*), « *Être une heure rien qu'une heure durant / Beau beau beau et con à la fois* » (*La Chanson de Jacky*), « *J'ai jamais tué de chats / Ou alors y a longtemps / Ou bien j'ai oublié / Ou ils sentaient pas bon* » (*Ces gens-là*), « *Il fallait bien passer le temps / Il faut bien que le corps exulte* » (*La Chanson des vieux amants*), « *T'as voulu voir Vesoul / Et on a vu Vesoul* » (*Vesoul*), « *La pendule d'argent / Qui ronronne au salon / Qui dit oui qui dit non* » (*Les Vieux*)…

Et pourtant, son temps est si court. À peine plus de quinze ans de scène, vingt-trois ans d'enregistrements, quarante-neuf ans sur Terre.

Il naît le 8 avril 1929. On ne peut pas ne pas le savoir : il est belge. Son père

dirige une cartonnerie dans la banlieue de Bruxelles, et son éducation sera austère, entre collège catholique, scoutisme et théâtre amateur. Sa destinée est tracée : il travaillera dans l'entreprise familiale, malgré – ou à cause – de résultats scolaires plus que moyens. À vingt-trois ans, il fait entendre ses premières chansons dans de petits cabarets de Bruxelles. Sa famille ne l'encourage guère quand il part tenter sa chance à Paris, à l'invitation de Jacques Canetti, en 1953.

Les cabarets parisiens lui font un accueil réservé, ses premières tournées ne lui apportent pas grand-chose, il arrive avant-dernier sur vingt-huit candidats au grand prix de la chanson de Knokke-le-Zoute… Il propose ses chansons à droite et à gauche – refus partout. Seule Juliette Gréco lui prend *Ça va (Le Diable)* en lui recommandant de garder ses autres chansons pour lui-même. Conseil visionnaire. L'autre supposée grande dame de la Rive gauche, Catherine Sauvage, veut bien partager son lit pendant quelques étapes d'une tournée mais ne prend pas ses chansons.

C'est le temps de « l'abbé Brel », comme l'appellent ses copains de cabaret. Ses chansons sont volontiers prêchi-prêcha, pleine de bons sentiments et parfois même de bondieuseries (*Il nous faut regarder*, *Sur la place*, *Si c'était vrai*). Il porte la moustache, s'accompagne à la guitare, ne s'est pas encore débarrassé de manières un peu provinciales. Son premier album, en 1954, est un complet échec.

Moment déterminant. Aujourd'hui, quand on écoute Jacques Brel, on écoute aussi François Rauber. Le mouvement d'horlogerie des *Vieux*, les ondes Martenot de *Ne me quitte pas*, l'orchestre qui ricane dans *Les Bourgeois*, la fanfare fantaisiste de *La la la*, c'est lui… Il est sans doute l'orchestrateur le plus admiré de la chanson française. Ce n'est pas qu'il ait un « tableau de chasse » particulièrement vaste, mais, avec Brel, il pousse à un niveau inédit l'osmose d'un orchestrateur avec un auteur-compositeur-interprète.

En 1956, Rauber vient de décrocher la place de pianiste au fameux cabaret des Trois Baudets (il remplace un certain Darry Cowl, qui veut se tourner vers la comédie) et le patron, Jacques Canetti, lui demande de prendre le train pour aller remplacer le pianiste d'une tournée en cours : parmi les artistes qui vont de ville en ville, le quasi-débutant Jacques Brel, vingt-sept ans. François Rauber a vingt-trois ans, ils sympathisent immédiatement et partagent la même Peugeot 203 pour les longs trajets. Entre l'étudiant du Conservatoire qui gagne sa vie dans les variétés et le chanteur passionné de musique classique, l'amitié est musicale : le pianiste convainc Brel d'abandonner sa guitare. S'il se débarrasse de ce « meuble », comme dit Rauber, il aura les mains libres, le corps tout entier disponible pour l'interprétation des chansons.

À partir d'avril 1958, François Rauber va orchestrer tous les enregistrements de Brel. Érudit et bon vivant, rigoureux mais volontiers farceur, il est surtout un des rares orchestrateurs à lire les textes des chansons avant de les arranger. Ce qui explique les multiples réponses de l'orchestre au chanteur dans les disques de Brel… Ses orchestrations vont devenir une référence, mais, très vite, François Rauber va en avoir assez des tournées. Il présente à Brel un autre pianiste, premier prix de piano au Conservatoire, Gérard Jouannest. Celui-ci va devenir son complice sur scène et composer pour lui ou avec lui une trentaine de chansons (*On n'oublie rien*, *Mathilde*, *La Chanson de Jacky*, *La Chanson des vieux amants*, *Bruxelles, Madeleine, J'arrive…*), en commençant par *Ne me quitte pas*, qu'il ne va pas signer puisqu'il n'est pas encore inscrit à la Sacem.

Débarrassé de sa guitare, Brel se fait le comédien de ses chansons, incarnant ses personnages avec une puissance qui fait de ses tours de chant une expérience inoubliable. Il danse dans *Les Flamandes*, figure la grenouille de bénitier dans *Les Bigotes*, lape la soupe dans *Ces gens-là…* Brel refusera toujours la formule du récital : il monte sur scène pour une grosse douzaine de chansons, sans jamais consentir à un rappel. Entre les chansons, les musiciens ne doivent pas s'arrêter de jouer et, pendant les applaudissements, commencent l'introduction de la chanson suivante, que le chanteur attaque parfois sans attendre que le silence soit revenu dans la salle.

La gloire ? Elle donne surtout des raisons de donner encore et toujours plus de concerts – plus de deux cents par an ! Les succès de *La Valse à mille temps* et *Ne me quitte pas* lui ouvrent la voie pour une première tête d'affiche de music-hall parisien à Bobino, fin 1959. Il commence à tourner à l'étranger, triomphe en vedette à l'Olympia en octobre 1961. Puisque Jacques Canetti a quitté Philips, Brel en part à son tour et signe avec Barclay. Et aussitôt, il enregistre *Le Plat Pays* et *Les Bourgeois*. Nouvel Olympia en 1963, puis en 1964, ce dernier tour de chant étant enregistré avec, notamment, *Amsterdam*. Tournée en URSS, passage sur la scène de Carnegie Hall à New York… Des années de labeur acharné et de création éclatante. Quand, par hasard, il a quelques semaines sans concerts, il s'ennuie tant qu'il fait venir Gérard Jouannest pour travailler à de nouvelles chansons.

Mais, quand arrivent ses trente-sept ans, Jacques Brel veut arrêter. Il parle de voyager, de se consacrer au cinéma… « Je suis devenu habile, trop habile. Je ne veux pas tricher avec le public », dit-il.

Le 1er novembre 1966, il donne la dernière représentation de son dernier tour de chant à l'Olympia, dont l'introduction du programme a été écrite par Georges Brassens lui-même. Le Tout-Paris est là, qui l'acclame si longtemps

après ses quinze chansons qu'il revient saluer en robe de chambre, puisqu'il a déjà enlevé dans sa loge son costume de scène, comme d'habitude trempé de sueur.

Il honore ses derniers contrats jusqu'au 16 mai 1967 à Roubaix. Mais, entretemps, il est retourné à Carnegie Hall. C'est à l'occasion de ce voyage à New York qu'il voit une comédie musicale inspirée de Don Quichotte, le héros de Cervantès. Tout en préparant un ultime disque sans concerts (avec *Vesoul*, notamment), il commence les démarches pour adapter en français *The Man of La Mancha*, alors qu'il est lui-même le sujet d'une comédie musicale à Broadway, *Jacques Brel Is Alive and Well and Living in Paris*, écrite par Mort Shuman. *L'Homme de la Mancha* est créé en octobre 1968 à Bruxelles puis repris à Paris en décembre. La performance de Brel est acclamée chaque soir, *L'Homme de la Mancha* est le spectacle de l'année. Mais, épuisé, le chanteur jette l'éponge au bout de cent cinquante représentations, le 17 mai 1969. Il ne remontera plus jamais sur scène.

Il ne désire plus que le cinéma. En 1967, il a tourné *Les Risques du métier* d'André Cayatte, film dans lequel il joue un instituteur accusé de pédophilie. La critique unanime salue son talent d'acteur. Il enchaîne avec *Mon oncle Benjamin* d'Édouard Molinaro, *Les Assassins de l'ordre* de Marcel Carné, *L'aventure c'est l'aventure* de Claude Lelouch, *L'Emmerdeur* d'Édouard Molinaro… À l'été 1971, il tourne son premier film comme réalisateur, *Franz*, dans lequel il joue le premier rôle au côté de la chanteuse Barbara. Succès d'estime. Mais le suivant, *Le Far West*, sorti en 1973, est un échec total. Alors il repart.

Le virus du voyage le travaille depuis longtemps. Il a appris à piloter un avion, s'est acheté un voilier. En novembre 1974, on lui annonce qu'il souffre d'un cancer du poumon. Soigné, il navigue jusqu'aux antipodes. Avec sa compagne Maddly, il s'installe à Hiva Oa, dans l'archipel des Marquises. Il fait l'avion-taxi pour les habitants de son île, mais recommence à écrire et composer.

Fin août 1977, il est de retour à Paris où, avec ses complices François Rauber et Gérard Jouannest, il met au point une série de chansons qu'il va enregistrer au début de l'automne. Le disque, simplement intitulé *Brel*, est l'événement le plus attendu de l'année. Barclay met en place un dispositif unique pour permettre de servir de manière égalitaire, le même jour, tous les disquaires de France. Car, bien que le chanteur ait refusé toute publicité pour son album, il y a un million de précommandes pour ce que la rumeur annonce comme devant être le disque testamentaire de Jacques Brel.

Le 17 novembre, c'est un choc : le disque est prodigieux, avec des titres bouleversants comme *Voir un ami pleurer*, *Orly*, *Les Marquises*, *Jaurès*, *Le Bon Dieu*, l'amusante chanson *Les Remparts de Varsovie* et même un scandale avec *Les F…*, qui s'en prend avec une violence parfois ordurière aux défenseurs de la langue et de l'identité flamande en Belgique.

Il n'y avait pas eu de nouvelles chansons de Brel depuis neuf ans, mais il n'est pas question de retour à la scène ni même d'assurer la promotion du disque : le jour de sa sortie, il a repris l'avion pour les Marquises.

Il y restera peu. En juillet 1978, il est rapatrié en France pour opérer une nouvelle tumeur. Il l'avait dit dans *Vieillir*, sur son dernier disque : « *Mourir face au cancer / Par arrêt de l'arbitre* », plutôt que « *Cracher sa dernière dent / En chantant* Amsterdam ». Il s'éteint le 12 octobre, quelques mois avant ses cinquante ans. Il repose aujourd'hui sur son île, aux Marquises, non loin de la tombe du peintre Paul Gauguin.

Et il ne meurt pas. Les chansons, les gestes, l'exemple, les mots poursuivent leur travail. Comme si Brel, seul parmi les légendes de notre musique populaire, avait su inventer lui-même son destin, dompter le fatum, donner ses ordres à la postérité. Une volonté que, depuis, plus personne n'a osée.

Voir : Abd Al Malik ; Auteur-compositeur-interprète ; Belgique ; Brassens, Georges ; Canetti, Jacques ; Gréco, Juliette ; Lama, Serge.

Brésil

La chanson française est si souvent brésilienne qu'il faut se demander si c'est seulement une affaire de musique. Car il ne s'agit pas d'un titre, ou de cinq, ou de dix, qui viennent à la mémoire, mais une nuée : tubes et chansons élitaires, grands classiques ou refrains consommés en un été – *Tu verras* par Claude Nougaro, *La Rua Madureira* par Nino Ferrer, *Fais comme l'oiseau* de Michel Fugain & le Big Bazar, la vénérable *Matchiche* d'avant 14, *Les Eaux de mars* que Georges Moustaki a laissé reprendre après lui par une foule de jeunes femmes charmantes… Et aussi d'évidentes parentés rythmiques chez Louis Chedid, des langueurs dans quelques chansons de Brigitte Bardot, la liberté factice d'un déhanchement de commande dans beaucoup de tubes de variétés…

Est-ce seulement de la chanson ? Quand, à l'aube des années 60, Pierre Barouh fait le voyage et découvre *in situ* la bossa nova, il est émerveillé par un pays où, dira-t-il, « la chanson a le rôle qu'on aimerait lui voir jouer en France ». Il rapporte donc la *Samba Saravah*, texte de Vinicius de Moraes sur une mélodie de Baden Powell. Georges Moustaki rencontrera aussi avec émerveillement le poète et diplomate Vinicius, tandis que Claude Nougaro aimera aussi Baden Powell, dont le *Berimbau* deviendra *Bidonville*. Et eux deux adapteront Chico Buarque : *Tu verras* pour Nougaro, *Portugal* (eh oui !) pour Moustaki…

Mais tous puisent là mieux que des mélodies et des rythmes. Il y a un art de vivre singulier au Brésil, qui tient à la fois de la nonchalance et de la passion, de la liberté et de l'engagement. Moustaki, l'enfant grec d'Égypte, juif presque sans le savoir et curieusement destiné à devenir français, va trouver là-bas, dans le Salvador do Bahia de l'écrivain Jorge Amado et dans la fréquentation des grands musiciens brésiliens des années 60-70 (tous francophiles, d'ailleurs) une parenté aussi flagrante que paradoxale, qui va inonder sa musique – et même plus encore : qui va l'expliquer. Quand il rapporte de ses voyages brésiliens la tenue blanche immaculée d'officiants du candomblé que ses musiciens et lui porteront

sur scène pendant des décennies, c'est un discours sur la pureté de la musique, sur l'offrande du chant à ses prochains et à la divinité tout à la fois…

Quand Brigitte Bardot, Françoise Hardy, Marie Laforêt ou Nicoletta adoptent le Brésil, cela déborde de la seule aire musicale. Ce qui singularise, historiquement, l'apport brésilien dans la chanson française – si on le compare au tropisme anglo-saxon –, c'est que l'échange est de plain-pied. Bardot ne peut qu'envier le culte et la liberté du corps qui ont cours au Brésil, Hardy ne peut qu'être séduite par une nonchalance au moins aussi élégante – et moins galvaudée – que les derniers dandysmes anglais… Mais ce n'est jamais en ayant honte d'être français.

Car le Brésil est une terre de musiques que les Français peuvent aborder sans complexes : ce pays du tiers-monde ne sera jamais « en avance » sur notre vieille Europe, au contraire des États-Unis. Il n'y a pas entre nous de traumatisme ou de mauvaise conscience flagrante, ce « sanglot de l'homme blanc » – pour reprendre l'expression de Pascal Bruckner – qui expliquent les rapports parfois troubles des variétés françaises avec la musique des anciennes colonies africaines ou avec la révolte explicite qui sous-tend la culture reggae. Indépendant depuis 1822, le Brésil n'a pas connu les convulsions effroyables d'autres pays sud-américains : il fut un temps où interpréter une chanson chilienne ou argentine revêtait, vu les circonstances, une signification hautement politique. D'ailleurs, certains Français firent le voyage vers le Brésil des musiques sans percevoir que c'était alors une dictature militaire – il est vrai beaucoup moins sanguinaire que certaines voisines hispanophones.

Aussi le déferlement est-il clairement explicable, à la fois de manière globale et dans l'histoire de chaque artiste : Pierre Perret adolescent écoutant passionnément Dorival Caymmi, dont des chansons seront adaptées plus tard par Hugues Aufray ; Yves Duteil qui se dit né à la musique avec les chansons brésiliennes d'Astrud et João Gilberto ou Vinicius de Moraes ; la passion de Laurent Voulzy pour Baden Powell que l'on peut deviner dans *Le Rêve du pêcheur*, *Le soleil donne* ou *Slow Down* ; Bernard Lavilliers rapportant de la musique de ses fréquents voyages et séjours brésiliens, entre figure mythologique du *garimpeiro* et envers de la carte postale hédoniste – une bonne introduction aux brutalités et aux sueurs du Brésil « réel »…

Le Brésil, invité permanent de la chanson française, suscite aussi des vocations singulières, comme un microclimat toulousain connecté sur les musiques populaires du Nordeste : les Fabulous Trobadors s'inspirent des joutes poétiques des *repentistas*, musiciens des rues improvisateurs, les Bombes 2 Bal et les Femmouzes T. adaptent le forro à la langue et au quotidien français… En

même temps qu'une surprise transatlantique, c'est d'une parfaite pertinence historique, car le Brésil est le dernier pays de culture latine où se sont perpétuées des pratiques directement héritées des troubadours occitans du Moyen Âge.

Au fond, France et Brésil sont pour la chanson des nations frontalières. Car, en sens inverse, la musique française a profondément marqué la musique brésilienne. Sergio Mendez a rapporté à Henri Salvador une confidence de l'immense Antonio Carlos Jobim qui, en voyant au cinéma le film *Europa di notte* d'Alessandro Blasetti, aurait eu l'idée d'inventer la bossa nova après l'écoute de la chanson du film, *Dans mon île*, écrite par le chanteur guadeloupéen. Comme le parigot guadeloupéen a ralenti la biguine, il lui suffirait de ralentir la samba et d'y ajouter de belles harmonies pour créer une nouvelle musique qui conquerrait le monde. Quelques années plus tard, un contrebassiste de jazz, Milton Nascimento, voit au Brésil le film *Jules et Jim* de François Truffaut. Il reste à quatre séances consécutives à cause du *Tourbillon*, chanson du peintre russo-iranien Rezvani interprétée par Jeanne Moreau. Cette chanson hors normes, instantané de la bohème parisienne composé sur trois accords bancals, va inspirer le jeune musicien, qui y puise de quoi écrire ses trois premières chansons. Douceurs, élégances, indolences françaises, auxquelles font écho naturellement des douceurs, des élégances, des indolences brésiliennes, qui à leur tour susciteront de nouveaux rayons d'un soleil tendre dans notre chanson…

Le Brésil dans l'Amérique du Sud partage bien des postures avec la France dans l'Europe : richesse et puissance de la variété « locale » sur le marché national, prestige culturel international (sur des modalités différentes, évidemment, pour Édith Piaf et João Gilberto), menace constante de l'Empire américain… Peut-être n'est-ce que de manière subliminale, mais cette communauté de destin culturel joue sans doute son rôle. Nations moyennes mais nations encore capables d'indépendance musicale, France et Brésil conversent en complices, en amis, en parents. Et l'histoire, pour une fois, n'y peut rien : il faudrait fouiller, compter, vérifier, mais il semble bien que notre ancien Empire d'AOF et d'AEF ait moins donné à la culture populaire française que la vaste possession d'outre-mer du Portugal.

Voir : Ferrer, Nino ; Moustaki, Georges ; Nougaro, Claude ; Perret, Pierre ; Salvador, Henri ; Toulouse ; Voulzy, Laurent.

Bretagne

Les gamins de Paris ne sont pas toujours d'héroïques gavroches au cœur généreux. Quand, il y a un siècle, traînant après l'école, ils voient passer dans la rue une domestique bretonne avec la coiffe de son pays natal, ils chantent : *« Des pommes de terre pour les cochons / Des épluchures pour les Bretons. »*

En ce temps-là, la Bretagne se vide de ses jeunes filles, employées comme domestiques, qui débarquent à la gare Montparnasse avec plus d'espoirs en Paris que de regrets de leur rude pays. La France populaire ne sait guère de la Bretagne que *La Paimpolaise* et son refrain entêtant : *« J'aime Paimpol et sa falaise / Son église et son grand pardon / J'aime surtout la Paimpolaise / Qui m'attend au pays breton. »* Peu importe qu'il n'y ait pas de falaise à Paimpol pour Théodore Botrel, qui a écrit la chanson, créée avec succès par Mayol en 1895.

Botrel, né à Dinan, est arrivé à Paris à l'âge de onze ans. Après avoir un peu tâtonné, il invente le genre « barde breton » dans les cabarets où il faut une forte personnalité pour surnager. Au commencement, sa source documentaire est plus le roman *Pêcheur d'Islande* de Pierre Loti que ses souvenirs d'enfance. À l'aube du XX^e^ siècle, il bricole un univers entre exotisme, régionalisme et appel aux racines. Ainsi, en 1900, il signe *Par le petit doigt*, qui va contribuer à ridiculiser les danses bretonnes pendant quelques générations – *« Par le petit doigt / Lonla lonlaire / Par le petit doigt / Lonla. »*

Il écrit des chansons pieuses pour le double usage des cercles paroissiaux et des caf' conc' (*Jésus chez les Bretons* ou *Le Petit Grégoire*), de fausses chansons de marin et de vraies chansons à boire (*La Fanchette* : *« Vous connaissiez tous La Fanchette / Que j'aimais avant d'embarquer / C'était ben la plus mignonnette / Des garçailles à reluquer / Entre la Vilaine et la Loire / Verse à boire ! / Entre Douarnenez et Redon / Buvons donc »*), des guirlandes de chansons roses pour voix de femme (car Mme Botrel chante aussi), des exaltations romantiques de la chouannerie (dont *Le Mouchoir rouge de Cholet*, rapidement grand classique des milieux royalistes)…

Cette Bretagne catholique, francophone et chaussée de sabots-dondaine a de quoi exaspérer la Bretagne suivante, celle qui à la fin des années 60 se réveille avec un treillis viêt-cong et des cheveux de baba-cool. Là-bas, à l'ouest de la France, les hussards noirs de l'Instruction publique ont travaillé avec conscience et constance à l'éradication du « patois », avant que quelques-uns de ses défenseurs ne fassent de très mauvais choix entre 1940 et 1944. Mais la dialectique de l'identité et de la politique donne toujours des fruits inattendus : des cheminots de la SNCF comptent parmi les premiers à inventer le bagad à la fin des années 40 (cornemuses et caisses claires écossaises, bombardes et mélodies bretonnes), puis des gauchistes réinventent une fierté bretonne.

Mille paradoxes, encore. Gilles Servat, né à Tarbes et élevé à Cholet, se prend d'amour pour la terre de ses parents en même temps qu'il rêve d'une révolution armée. Il va donner, sans l'avoir voulu, une sorte d'hymne national à la Bretagne : « *J'ai rencontré ce matin, devant la haie de mon champ / Une troupe de marins, d'ouvriers, de paysans / Où allez-vous camarades avec vos fusils chargés / Nous tendrons des embuscades, viens rejoindre notre armée / La voilà la blanche hermine / Vive la mouette et l'ajonc / La voilà la blanche hermine / Vive Fougères et Clisson.* » Des générations prendront pour un air traditionnel sa *Blanche Hermine* de 1970 sans se souvenir qu'elle vient du fugitif fantasme gauchiste de « libération » de tous les « peuples opprimés » par « l'État colonialiste français ».

Né à Riom, dans le Puy-de-Dôme, Alan Cochevelou va devenir le symbole du réveil de la culture bretonne sous le nom d'Alan Stivell, avec l'album *Renaissance de la harpe celtique* en 1971. L'année suivante, il enregistre son *live À l'Olympia*, avec aux guitares Gabriel Yacoub (futur leader de Malicorne) et Dan Ar Braz (futur leader de L'Héritage des Celtes) : le disque se vend à un million et demi d'exemplaires. En 1973, le *Melody Maker*, hebdomadaire britannique spécialisé, désigne son album *Chemin de terre* comme le meilleur album de l'année.

Comme pour démontrer que la bretonité revendiquée de Nantes est légitime, y naît Tri Yann, qui construit une chanson à danser et à faire la fête avec notamment quelques airs traditionnels revivifiés (*La Jument de Michao* avec son loup, son renard et sa belette en 1976). L'inventaire breton est touffu, avec des personnages capables d'autres paradoxes, comme Gérard Delahaye, auteur de *Lucie la paysanne* (« *À Guernevez dans la montagne / À vingt ans j'ai pris un époux / Il m'a emmenée par la taille / Avec l'armoire et deux bijoux* »), qui passe de sa *Petite chanson pour Baader* à une reconversion réussie dans la chanson pour enfants. Et des voix bretonnantes audacieuses, fidèles et courageuses comme Yann-Fañch Kemener ou Erik Marchand, puis après eux Annie Ebrel ou Denez Prigent, des conspirations d'esthètes de la langue française autour de Melaine Favennec ou de Manu Lann Huel, d'énormes succès populaires comme *La Tribu de Dana* du groupe de rap celtique Manau en 1998 ou l'album *Bretonne* de Nolwenn Leroy en 2010…

Il n'y a guère d'aire culturelle aussi partagée dans la France hexagonale que cette Bretagne où la musique a fini par s'inventer une place qu'elle n'avait jamais eue, même aux temps mythiques dont elle caresse la nostalgie. Car en 1839, quand Théodore Hersart de La Villemarqué publie son *Barzaz Breiz*, le plus célèbre des recueils de chants bretons, on compte quelques centaines de

sonneurs en Bretagne. Aujourd'hui, les bagadou en regroupent environ 10 000, outre tous ceux qui, par une illumination reçue au festival Interceltique de Lorient ou en écoutant un album de L'Héritage des Celtes (grande épopée *world music* des années 90), jouent de la bombarde ou du biniou quelque part entre Lille et Marseille.

Une exemplarité ? Peut-être pas, car il n'y a pas d'autre culture de France qui soit à la fois aussi enracinée en Europe et si bien ouverte sur le grand large – les Celtes de l'archipel britannique, de la péninsule Ibérique, des Amériques et de l'Océanie… En revanche, on peut y apprendre une stratégie collective de visibilité, les Bretons cessant de se réunir seulement dans des crêperies du XIV^{e} arrondissement pour oser la Saint-Patrick au Stade de France ou sur les Champs-Élysées, l'orgueil en plein soleil, le *gwen a du* sur les plaques d'immatriculation, un communautarisme avoué et accepté… Une curieuse dialectique du dedans et du différent, de l'identitaire et de l'invention, de l'enracinement et du virtuel. Une Bretagne traversant les genres et les niveaux culturels, comme une singularité surnuméraire que certains trouvent à exprimer de manière autonome (Nolwenn triomphalement, donc) ou conservent à part de leur œuvre (Miossec, Da Silva). Comme si, pour chaque Breton, la Bretagne était une carte de plus. Ainsi que, pour la France, une culture de plus.

Voir : Folk ; Francité ; Miossec, Christophe.

Bruant, Aristide

Pendant le règne du Lagarde et Michard sur les lycées de France, on discutait pour savoir si Victor Hugo descendait d'Homère et si Émile Zola était héritier d'Aristophane. On pourrait aujourd'hui établir une généalogie reliant Renaud et Bénabar à Aristide Bruant. Ce n'est pas seulement une question de style ou de verve, mais aussi de rouerie, de commerce et d'ambiguïtés.

Car si Aristide Bruant peut apparaître comme une voix du peuple et d'un certain anticonformisme, il n'appartient pas à une seule tradition, à une seule famille, à un seul camp. Stylistiquement, il compte à la fois parmi les premiers réalistes et parmi les piliers du Chat noir. Il est entré de son vivant dans une légende que son comportement contredisait amplement. Car, vue d'aujourd'hui, sa trajectoire politique est incompréhensible, voire totalement illisible. Est-il un révolté ou un peintre en cartes postales ?

Aristide Bruant naît en 1851 dans le Loiret, et les revers de fortune de ses parents le conduisent à Paris où il trouve difficilement une place d'employé à la Compagnie des chemins de fer du Nord. Belle éducation mais situation sociale modeste : il n'a pas les moyens de fréquenter mieux que les caboulots où il coudoie chômeurs, ouvriers et marginaux, apprenant leur argot et s'imprégnant de leur quotidien. Cela lui fournit la matière de ses premiers monologues et de ses premières chansons, qu'il essaie à partir de 1873 sur des petites scènes à Nogent ou sur le boulevard de Rochechouart. Il n'a pas encore vraiment fixé un style lorsque, à vingt-cinq ans, il choisit son costume : veston et pantalon de velours noir, chemise rouge, bottes de pompier ; au-dehors, il ajoute un grand feutre noir et une longue écharpe rouge – l'écharpe que Toulouse-Lautrec fera luire sur ses affiches.

En 1884, il est recruté par le Chat noir. Il en écrit l'hymne : « *Je cherche fortune / Autour du Chat noir / Au clair de la lune / À Montmartre / Je cherche fortune / Autour du Chat noir / Au clair de la lune / À Montmartre, le soir.* »

Montmartre ? Le cabaret du Chat noir en incarnera l'esprit, et on parlera de chanson montmartroise comme, plus tard, de la chanson Rive gauche. Mais souvent, dans la culture parisienne, tout ne naît pas d'un seul lieu légendaire. Et l'esprit du Chat noir vient du Quartier latin. C'est là qu'est né en 1878 le club des Hydropathes. Comme au Caveau ou dans une goguette, des amis poètes, chansonniers et blagueurs se réunissent pour partager les fruits de leur esprit arrosé de fortes libations. Les Hydropathes lancent une revue, leurs soirées sont très courues… et chaotiques. À la suite d'un chahut avec pétards, bris de vitres et plaintes des voisins (Alphonse Allais compte parmi les coupables), le club se dissout en 1880 mais ses membres sont appelés à Montmartre par Rodolphe Salis, limonadier un peu artiste, très fort en gueule et doué pour la réclame. Le Chat noir, au 84, boulevard de Rochechouart, est inauguré en 1881, sans intentions commerciales affirmées : il n'y a véritablement ni public ni artistes, les uns et les autres présentant leurs vers, leurs monologues ou leurs chansons, sans programme ni cachet. Simplement, chaque semaine, leur production est publiée dans *Le Chat noir*, hebdomadaire officiel du cabaret, illustré notamment par Caran d'Ache, Willette, Steinlein… On voit passer au cabaret Paul Verlaine, Erik Satie, Charles Cros, Jean Richepin, Jean Lorrain, Maurice Vaucaire, pour un soir ou plus régulièrement. Chez Salis, on réinvente le théâtre d'ombres, on commente l'actualité en vers, on continue d'augmenter le répertoire des refrains à boire et, l'air de rien, on renouvelle l'art de la chanson, à l'écart des habitudes et des modes du caf' conc'.

L'esprit des chansons du Chat noir ? Du rire, de la cruauté, le refus de s'en

tenir à une seule forme, à un seul style. Des dizaines d'artistes et d'auteurs se réclameront du « vrai Chat noir » qui, de fait, est un lieu joyeusement incohérent : la révolte anarchisante d'un Gaston Couté face aux penchants réactionnaires de Mac-Nab, l'anticléricalisme hystérique de Jules Jouy et le pittoresque souriant de Léon Xanrof… Sur cette scène fondatrice, Bruant entreprend un long cycle de chansons sur tous les quartiers de Paris, à commencer par le fameux *À la Villette* : *« Il avait pas encore vingt ans / I' connaissait pas ses parents / On l'appelait Toto Laripette / À la Villette. »* Que croyez-vous qu'il arrive ? *« La dernière fois que je l'ai vu / Il avait l'torse à moitié nu / Et le cou pris dans la lunette / À la Roquette. »*

La mécanique Bruant est en place : il se fait le chantre des marginaux de Paris, de ce petit peuple qui navigue entre misère et délinquance, entre désespoir et révolte, entre fatalité et fureur. Il écrit d'une plume noire et souvent sardonique des chansons qui commencent mal et finissent par la guillotine, la salle commune de l'hôpital ou le scalpel de la dissection. Ce pathos effrayant, cet univers de criminels et de filles perdues deviendront, après lui, le fonds de commerce de la chanson réaliste.

Outre sa manière d'emprunter au peuple ses mots et sa syntaxe, son coup de génie est aussi de chanter des histoires sinistres sur des airs souvent gais et entraînants, comme *Belleville-Ménilmontant* : *« Papa c'était un lapin / Qui s'app'lait J.B. Chopin / Et qu'avait son domicile / À Belleville / L'soir, avec sa p'tite famille / I' s'baladait, en chantant / Des hauteurs de la Courtille / À Ménilmontant / I' buvait si peu qu'un soir / On l'a r'trouvé su' l'trottoir / L'était crevé ben tranquille / À Belleville / On l'a mis dans d'la terre glaise / Pour un prix exorbitant / Tout en haut du Père-Lachaise / À Ménilmontant. »*

Quand le Chat noir, trop à l'étroit, quitte le boulevard de Rochechouart, Bruant reprend les lieux pour en faire son propre cabaret, le Mirliton. La légende veut que, les premiers soirs, il y ait si peu de public que le chansonnier engueule copieusement ses quelques spectateurs… qui trouvent ça tordant et en parlent à leurs amis. Le Mirliton est lancé. Il s'y établit une solide tradition de chahut et de vacarme que seul dompte le maître des lieux, dans son propre répertoire comme dans des chansons réhabilitées d'avant la Révolution.

Bruant est un personnage hors normes ? Un entrepreneur finaud, également. Comme on le demande partout en France et aux colonies à partir de 1895, il embauche des doublures qui chantent du Bruant en costume de Bruant dans le cabaret de Bruant pendant qu'il part en tournée, des saisons entières.

Cela fait belle lurette qu'il ne fréquente plus les bas-fonds mais il continue à chanter à la première personne du singulier la vie des marges. Le Paris qu'il chante est en bonne partie fantasmé, plus naturaliste (voire caricatural !) que véritablement réaliste. Peu importe ! Il bâtit une légende. En 1905, il crée *Nini-Peau-d'chien* : « *Quand alle était p'tite / Le soir, alle allait / À Saint'-Marguerite / Où qu'a s' dessalait / Maint'nant qu'alle est grande / All' marche, le soir / Avec ceux d'la bande / Du Richard-Lenoir / À la Bastille / On aime bien / Nini-Peau-d'chien / Alle est si bonne et si gentille ! / On aime bien / Nini-Peau-d'chien / À la Bastille.* » En 1911, c'est *Rose Blanche*, également connue sous le titre *Rue Saint-Vincent* : « *On l'app'lait Rose, alle était belle / A sentait bon la fleur nouvelle / Rue Saint-Vincent / On n'avait pas connu son père / A n'avait pus d'mère / Et depuis mille neuf cent / A d'meurait chez sa vieille aïeule / Où qu'a s'él'vait, comm' ça, tout' seule / Rue Saint-Vincent.* »

Le public se fiche d'ailleurs que Bruant lui-même n'ait rien à voir avec les personnages de ses chansons. Il s'installe à la campagne où il vit en châtelain, délaissant peu à peu la chanson pour une œuvre médiocre mais abondante de romancier et d'auteur de théâtre de boulevard. Il se présente aux élections législatives à Belleville sous l'étiquette de « candidat républicain, socialiste et antisémite ». Il échoue rudement, même s'il reste très populaire comme artiste : une fois par an, il revient pour quelques semaines à Paris où il fait évidemment salle comble… jusqu'en 1924, un an avant sa mort. Il laisse non seulement des chansons magnifiques et passionnantes, mais aussi un enseignement : un artiste n'a pas besoin de ressembler à ses chansons.

Voir : Bénabar ; Paris ; Renaud.

Bruni, Carla

Il n'est pas facile de ne parler que de chanson lorsqu'on évoque Carla Bruni. Essayer de le faire est même suspect, comme si sa destinée conjugale dissimulait et annulait tout autre trajectoire, dimension ou identité. Pourtant, et quel que soit ce qu'elle a été et sera ensuite, Carla Bruni est une artiste, et même une artiste d'importance.

C'est pour elle qu'un petit événement singulier a lieu dans la presse française, en 2002, lorsque sort son premier album, *Quelqu'un m'a dit*. Le 12 novembre dans *Libération*, puis à deux jours d'intervalle, début décembre, dans *Le Parisien* et *Le Monde*, le même titre est employé pour trois articles sur Carla Bruni : « Chanteuse modèle ». La coïncidence du jeu de mots dans ces trois quotidiens n'est pas seule à surprendre. Trois rédactions ont aussi choisi d'endosser tout ce qu'il signifie : *Le Monde*, *Libération* et *Le Parisien* disent haut et fort que cet ancien mannequin célébrissime correspond à un idéal de l'artiste, à une posture et un positionnement parfaits.

Pourtant, quelques semaines plus tôt, lorsque les journalistes spécialisés ont reçu le disque de Carla Bruni avant sa sortie, ils ont été nombreux à répondre à l'attachée de presse que Naomi Campbell leur a déjà fait le coup. En effet, en 1994, la mannequin britannique avait sorti avec des moyens promotionnels colossaux un album d'une médiocrité abyssale, passé à la postérité comme un des échecs les plus cinglants de l'histoire du CD. Alors on se méfie d'un disque de top-model. Circonstance aggravante, on apprend que Carla Bruni a travaillé avec Louis Bertignac, qui fut le guitariste de Téléphone et, depuis, publie des albums parfois embarrassants. Deux handicaps, donc : le mannequinat et Bertignac.

Mais quand les journalistes consentent à écouter l'album, ils tombent sous le charme. Ce ne sont pas les longues jambes de Carla Bruni ou ses yeux sublimes qui les font changer d'avis. À l'écoute, les centaines de unes de magazines sur lesquelles on a vu la jeune femme ne comptent plus : elle a signé quelques chansons superbes, à commencer par *Quelqu'un m'a dit*, qui ouvre le disque et lui donne son titre. Ce qu'écrit et chante Carla Bruni est quelque part entre chanson et folk, entre tradition gainsbourgienne et austérité dylanienne, à mi-chemin peut-être entre Leonard Cohen et Zazie. *Quelqu'un m'a dit* sera un tube. L'album se vendra à 2 millions d'exemplaires, dont la moitié en France. Quand, à cette époque, on parle du renouvellement de la scène française, c'est notamment d'elle que l'on parle.

Le chemin pour en arriver là a été long mais passionnant. Naissance dans

une famille honorée par les dieux : père compositeur et industriel fortuné, mère pianiste concertiste. Elle a huit ans, en 1975, quand elle arrive en France où ses parents veulent échapper à la menace terroriste des Brigades rouges. Piano, guitare, internats privés, Beatles, Gainsbourg, Barbara… À dix-neuf ans, elle devient mannequin. Son visage est partout, mais aussi son intelligence. On parlera plus tard de ses nombreuses amours ; pour elle, ce sont surtout des rencontres avec des personnages ou des sensibilités qui la passionnent.

Elle a trente-deux ans quand elle rencontre Julien Clerc, à qui elle avoue qu'elle écrit des chansons. Elle lui envoie *Si j'étais elle*, qui en 2001 va donner son titre à un album du grand romantique pop français. Mais c'est avec Bertignac, rencontré alors qu'elle était adolescente, qu'elle prépare son premier album.

Après son énorme succès et ses premiers concerts en 2004, ils remettent le couvert en 2007 pour un album d'adaptations de poèmes en anglais de Yeats, Dorothy Parker ou Emily Dickinson. Moindre succès, mais sa position ne change pas : Carla Bruni est une chanteuse influente. On entend son timbre doux et rêche à la fois sous de nouvelles voix de chanteuses françaises, on sent son empreinte sous beaucoup de chansons folk soyeuses et intimistes, on devine son influence implicite sous la passion du dépouillement qui saisit de nombreuses interprètes. On sait qu'elle a mis en chantier son troisième album et qu'elle le prépare lentement avec le producteur Dominique Blanc-Francard. Elle est chanteuse, ça ne fait aucun doute.

Soudain, coup de tonnerre. La France puis le monde apprennent, médusés, que la chanteuse est tombée amoureuse du président de la République Nicolas Sarkozy. Ils se marient en février 2008. Elle sort son album *Comme si de rien n'était* en juillet 2008.

Sa position devient impossible à assumer – non par elle, mais par les autres. Journalistes, programmateurs, professionnels de la musique craignent d'être assignés à une posture politique s'ils font mine d'aimer Carla Bruni. Et tout autant s'ils ne l'aiment pas. Les chansons de Carla Bruni se muent en objets hybrides, entre variétés et politique. Elle devient un champ de bataille.

Son mari n'est plus président quand elle sort *Little French Songs*, son quatrième album, en 2013. Mais, lors de ses concerts en France, on constate que le public a peut-être changé, et qu'il réagit à certaines chansons en fonction des personnages qu'il croit évoqués. Les professionnels ont toujours autant de difficultés à faire la part des choses. Carla Bruni n'était pas une chanteuse ordinaire. Peut-elle espérer l'être de nouveau, un jour ?

Voir : Clerc, Julien ; Engagement ; Folk ; Téléphone ; Voix.

Cabrel, Francis

Qu'y peut-on ? Nous habitons le pays de Francis Cabrel, le pays dont il est une des voix les plus justes, les plus fidèles, les mieux entendues. Pourtant, rien qui soit chez lui un archétype de la francité. Au contraire, même, sa production est férocement idiosyncrasique : une lenteur, une simplicité, une évidence, l'impression que, dans chaque chanson comme en toutes choses, le temps est rendu au temps, que les sentiments ont l'évidence d'une mélodie en pente douce, que la colère a toujours en elle-même un cœur de tendresse.

Missionnaire d'une province de rêve, Francis Cabrel peut apparaître comme le militant d'une certaine douceur de vivre, insoumis aux urgences et au clinquant des variétés. Et il est pourtant familier des énormes chiffres de ventes, des longues tournées à guichets fermés, des chansons diffusées des milliers de fois – *Petite Marie*, *Je l'aime à mourir*, *L'Encre de tes yeux*, *La Dame de Haute-Savoie*, *Encore et encore*, *Sarbacane*, *C'est écrit*, *La Corrida*, *Je t'aimais je t'aime et je t'aimerai*, *La Cabane du pêcheur*, *Octobre*, *Presque rien*, *Hors saison*, *La Robe et l'Échelle*, *Partis pour rester*…

Peu de gens dans le show business connaissent une destinée aussi sédentaire que celle de Cabrel, né à Agen en 1953, mais vivant encore aujourd'hui dans le bourg où il a grandi, à Astaffort, près de Toulouse. C'est un Occitan d'origine italienne par son père et sa mère. Le grand-père Prospero Cabrel est arrivé du Frioul dans les années 20, tout petit paysan qui se tue à la tâche en laissant six orphelins dont Remiso, père de Francis, né en France. Celui-ci doit travailler dès l'âge de neuf ans, d'abord dans les champs puis comme ouvrier à la biscuiterie d'Astaffort. Il épouse une autre Frioulane née dans la région, Denise Nin. L'enfance de Francis, le premier de leurs trois enfants, est modeste mais heureuse, comme dans les livres. Francis est un môme de la campagne : cabanes dans les arbres, pêche à la ligne et baignades dans le Gers, basket sur la place du village, messe du dimanche… Le rythme simple et régulier de la province que,

des années plus tard, il célébrera dans ses chansons.

Le lycée n'est pas fait pour lui et, en première, il est définitivement renvoyé pour indiscipline. Mais il y a Bob Dylan. Les classiques du barde rebelle des années 60 (*Like a Rolling Stone*, *Blowin' in the Wind*, *The Times They Are A-Changin'*), bien sûr, mais aussi les chansons obscures, les faces B, les bizarres, les inhabituelles. En passant des heures à user le manche de sa guitare et à poser sa voix sur le folk moderne de l'Amérique, il apprend *tout* Dylan. Tant et si bien que, quand il va écrire dans sa propre langue, ses chansons ressembleront à une country music française riche en texte, qu'il a rodée et polie en jouant sur des scènes minuscules entre Agen et Toulouse.

Après beaucoup d'aventures de musicien de bal, il sort son premier album en 1977. Il a encore les ailes rognées et grave une première version de *Petite Marie* sans son accent du Sud. Il explose au suivant, *Les Chemins de traverse*, avec la chanson du même titre, exaltation d'une vie de vagabond à guitare. Mais c'est surtout *Je l'aime à mourir*, ballade acoustique déchirante sortie en single par sa maison de disques sans aucune conviction, qui révèle Cabrel au grand public : *« Moi je n'étais rien / Et voilà qu'aujourd'hui / Je suis le gardien / Du sommeil de ses nuits / Je l'aime à mourir / Vous pouvez détruire / Tout ce qu'il vous plaira / Elle n'a qu'à ouvrir / L'espace de ses bras / Pour tout reconstruire / Pour tout reconstruire / Je l'aime à mourir. » Je l'aime à mourir* devient la chanson de l'année. 2 millions d'exemplaires, des versions espagnole et italienne enregistrées dans la foulée… et Cabrel se donne le plaisir de raconter dans ses interviews avoir écrit la chanson en une heure.

En 1980, il finit de s'installer dans le public avec *L'Encre de tes yeux* et *La Dame de Haute-Savoie*, deux singles de l'album *Fragile.* Dès lors, personne ne peut plus contester la pertinence de ses choix. La manière Cabrel est en place : une base folk-rock qui ne cache pas ses racines musicales américaines ; une poésie du murmure amoureux, du seul contre tous les autres, du désir de paix… Et aussi des chansons d'une veine plus citoyenne qui va s'affirmer avec une force accrue d'album en album. La croissance de Cabrel est régulière mais encore plutôt sage.

Il change d'échelle en 1989 avec *Sarbacane*, qui se vend à plus de 2 millions d'exemplaires. Désormais, ses disques s'espacent et prennent un poids commercial énorme : *Samedi soir sur la Terre*, en 1994, atteint les 3 millions d'exemplaires, le plus gros score de l'histoire pour un album d'artiste français.

Suivent *Hors-saison* en 1999, *Les Beaux Dégâts* en 2004, *Des roses et des orties* en 2008, *In extremis* en 2015… Millions d'exemplaires, centaines de concerts à guichets fermés, dizaines de milliers de passages à la radio chaque année…

Pendant ce temps, il accompagne chaque matin ses filles à l'école, puis se met au travail en écrivant systématiquement le brouillon de toutes les chansons d'un album dans un seul cahier Clairefontaine de deux cent cinquante pages – une couverture verte pour *Sarbacane*, un autre nuance de vert pour *Samedi soir sur la Terre*, rouge pour *Hors-saison*… Chaque fois, de nouvelles chansons s'ajoutent au répertoire de ses grandes chansons.

Cabrel ne ressemble guère à une star. Il met des lustres à paraître à l'aise sur une scène, s'offre des chemins de traverse inattendus, comme une série de concerts de reprises de standards américains avec Dick Rivers, la production d'un album de la folkeuse algérienne Souad Massi, la seconde comédie musicale du *Soldat rose*, un album d'adaptations de Bob Dylan…

Le chanteur un peu renfrogné des années 80 fait place à un créateur engagé dans le siècle, pendant plusieurs années conseiller municipal d'Astaffort, fidèle aux concerts et tournées des Enfoirés comme à Sol En Si, ne reculant pas de temps à autres devant une solide prise de position politique. Et pourtant, malgré l'ampleur du succès et des responsabilités commerciales, Cabrel poursuit une œuvre singulière – populaire mais singulière.

Dans une veine humaniste parente de celle d'un Goldman ou d'un Souchon, ses chansons se construisent fréquemment sur le creux, sur les traces, sur le fil ténu de l'absence. Pas d'héroïsme rock, pas de sucre romantique, pas d'énervement, mais la simple vie de gens de ce pays dans leur versant intime, inavoué, bouleversant. Alors, rien d'étonnant à ce qu'il n'ait pas le triomphe ostensiblement modeste, mais plutôt serein. Il le chante, d'ailleurs, dans *Presque rien*, belle chanson sur son métier qui est devenue un tube en 1999 : « *C'est rien que du ciel ordinaire / Du bleu comme on voit partout / Mais j'y ai mis tout mon savoir-faire / Et toute notre histoire en dessous / Tu vois c'est presque rien / C'est tellement peu / C'est comme du verre, c'est à peine mieux / Tu vois c'est presque rien.* »

Neuf ans plus tard, dans *Des gens formidables*, il évoque, en quelques

minutes d'ironie mordante et de réalisme navré, ce que sont les chanteurs : « *On serait des artistes immenses, des divinités / Considérés comme une chance pour l'humanité / Il suffirait qu'on apparaisse pour que le monde soit heureux / Mais en fait les gens nous aiment et puis nous laissent / Et c'est sans doute mieux.* »

Voir : Folk ; Francité.

Cali

Il y a un jeu qui consiste à ne pas aimer Cali. Il rappelle le jeu qui consista à ne pas aimer Charles Aznavour, à ne pas aimer Jean-Jacques Goldman, à ne pas aimer Vincent Delerm. Un jeu qui consiste à bien faire entendre que l'on n'est dupe de rien, et surtout pas de cette évidence que sont les salles pleines, l'émotion des spectateurs, les goûts du public.

On feint de ne pas aimer que Cali s'enflamme, s'emporte, s'envole. On se demande ce qui lui prend de parler ainsi, dans ses chansons, de politique, de grandes causes, de sa vie, de la nôtre. On s'indigne qu'il dise avec une telle clarté ce que tant d'autres savent à peine murmurer.

Parfois, il dit même que le monde serait meilleur avec plus d'amour, de paix, de bienveillance. Les pusillanimes demandent pour qui il se prend. Eh bien, Cali se prend pour un chanteur. Incontestablement, il appartient à une lignée pour laquelle la chanson fait sens, pour qui elle ne vaut qu'avec du sens, beaucoup de sens, énormément de sens. Le sens des mots, le sens du corps, le sens de la performance. Cali vient de là et ne vit que là, quelque part entre le verbe gonflé d'idéal de Léo Ferré et la transe du derviche rock Bono, de U2.

Bruno Caliciuri aura mis le temps à y venir, s'attardant en chemin dans le rugby et dans le militantisme politique, passant toutes les étapes d'une ascension opiniâtre, du groupe de bal au groupe prometteur. Puis, en 2003, sort son premier album solo avec trois chansons fondatrices, *C'est quand le bonheur ?*, *Pensons à l'avenir* et *Elle m'a dit*. Dès lors, on prend l'habitude de découvrir régulièrement de nouvelles chansons aux yeux écarquillés d'extase, de nouvelles chansons drues, têtues, sèches, qui parlent à la deuxième personne du singulier avec une solide dureté. On n'ignorera rien des combats de Cali, du naufrage de son couple, de la guerre qu'il mène pour ne pas être privé de son fils, de sa déception de militant après la défaite socialiste de 2007…

D'album en album, on apprend avec lui une emphase, une ambition, une

ivresse qui tranchent avec la première idée que l'on s'est faite de lui, jeune homme âpre et sec comme le cep. Il se transforme en un auteur à l'univers arboré, touffu, nuancé. Il ressemble curieusement plus à la forêt de Fontainebleau et à ses étagements de volumes qu'à la rêche crudité des Corbières. Oui, Cali ose la grandeur. On sent jusque dans ses blessures une santé d'ogre repu, une fureur de mythe, un souffle de colosse émotif. Quand en 2015 il reprend *L'Âge d'or* de Léo Ferré, qui donne son titre à son sixième album, on doit constater que personne d'autre que lui ne saurait porter à un tel vertige ces deux vers de son aîné anar : « *Et le plus souvent / Lundi sera dimanche* » – juste cela, un miracle de justesse et de vérité.

Mais il peut agacer. Il a commencé par une lune de miel avec la critique. Couronné par le très chic prix Constantin avant de devenir une valeur sûre des festivals, engagé auprès de Ségolène Royal, volontiers militant sur maints sujets de société, il apparaît sans doute comme trop limpide : au quatrième album, *La vie est une truite arc-en-ciel qui nage dans mon cœur*, en 2010, c'est le divorce. Les radios boudent, beaucoup de critiques grimacent… mais les salles sont pleines.

Car il est un peu seul, en France, à avoir conquis cette liberté fébrile et prodigue qui lui fait habiter une scène de trente mètres de large sans jamais sembler s'y perdre. C'est un monstre, mais d'une tout autre race que Johnny. Il y a entre eux la même distance qu'entre Elvis se sculptant en saint du rock'n'roll et Mick Jagger mué en démon : Cali ne mime pas l'abandon, l'offrande et l'archaïque mort de l'artiste sur scène ; il les vit avec un élan unique en ce pays.

Oui, il parvient à la même incandescence que des grands noms anglo-saxons, à cette transe abstraite du rock en scène, mais sans rien perdre du lien aux mots d'un Georges Brassens. Il est capable de brûler comme de frémir, de danser comme de murmurer – une palette qui doit beaucoup à sa double allégeance aux poètes et au vacarme, à sa double amitié pour les discours de vieux disques français et pour le *stage diver* Mathias Malzieu, de Dionysos.

Peut-être est-cela, après tout, que les grognons ne lui pardonnent pas : être parvenu à être le meilleur de nos deux rives, à être tout à fait français et tout à fait rock.

Voir : Ferré, Léo ; Francité ; Rock.

Canetti, Jacques

Peu de personnages des coulisses de la chanson française ont su apparaître comme des parangons de vertu culturelle tout en étant d'aussi bons commerçants que Jacques Canetti. Et il n'est personne qui ait contribué à autant de carrières fastueuses que lui. Résumons : en tant que directeur artistique des disques Polydor et Philips, il a signé les contrats de Georges Brassens, Jacques Brel, Henri Salvador, Juliette Gréco, Patachou, les Frères Jacques, Armand Mestral, Dario Moreno, Robert Lamoureux, Francis Lemarque, André Claveau, Catherine Sauvage, Jacqueline François, Guy Béart, Philippe Clay, Boris Vian, Boby Lapointe, Ricet Barrier, Serge Gainsbourg, Jean-Claude Darnal, Zizi Jeanmaire, Félix Leclerc…

S'il marque autant l'histoire de la chanson, ce n'est pas uniquement à cause de ce tableau de chasse phénoménal, mais aussi parce qu'il est le prototype de ce qu'essaieront d'être la plupart des responsables de maisons de disques après lui : des professionnels à la fois guidés par un goût sûr dans des genres variés, soucieux de saisir l'air du temps tout en acceptant la brutalité des réalités économiques.

Jacques Canetti est un juif du Levant de l'Europe, frère du futur prix Nobel de littérature Elias Canetti. Il a grandi entre la Grande-Bretagne, l'Allemagne, l'Autriche et quelques autres terres de transit avant d'arriver à Paris. Là, sa connaissance des langues compte beaucoup dans son entrée à HEC, qu'il quitte en 1930 pour entrer aux disques Polydor où on lui confie très vite des responsabilités artistiques, puis à Radio Cité, qui révolutionne un média encore nouveau. Le jeune Jacques Canetti multiplie les premières : il tient la première émission régulière de jazz à la radio, il organise les premiers concerts de Duke Ellington à Paris, il convainc Marlene Dietrich de graver ses premières chansons en français, il organise les premiers radio-crochets, il lance la première émission de chansons à la demande (avec le légendaire Chanteur sans nom), il dirige les premières séances d'enregistrement d'Édith Piaf, il compose et enregistre (au pipeau !) le premier jingle d'une radio… Dans la France puis l'Afrique du Nord de la Seconde Guerre mondiale, il dirige des théâtres, des radios et des tournées, dans un maelström d'aventures rocambolesques.

Après guerre, il poursuit son activité tous azimuts. À Paris, il crée le théâtre des Trois Baudets, au pied de la Butte Montmartre. Là vont passer *tous* les noms qui comptent, chanteurs comme comiques, débutants prometteurs comme artistes déjà prestigieux. Et les tournées Radio Programme (que tout le monde appelle « tournées Canetti ») proposent des plateaux de quatre à dix artistes aux salles de province et des colonies françaises – théâtres municipaux, salles des fêtes, casinos ou scènes en plein air… École « à la dure », au rythme effréné, dans laquelle les jeunes artistes apprennent le métier de la scène et leurs aînés rodent leurs nouvelles chansons avant leur rentrée parisienne.

Dans les années 50, personne n'est aussi puissant que Jacques Canetti. Pour Philips, qui a aussi racheté Polydor et créé Fontana, il détecte tous les nouveaux talents avec la conviction qu'un artiste met parfois des années à percer. Ainsi, il pousse Jacques Brel quand celui-ci parle d'abandonner la chanson, il s'obstine à sortir les albums de Serge Gainsbourg malgré des ventes désastreuses…

En 1961, Philips arrache le jeune Johnny Hallyday aux disques Vogue, qui ne croient pas en son potentiel à long terme. Canetti non plus. Quand sa direction lui annonce que le jeune rocker et ses pareils deviennent la priorité absolue de la maison, il claque la porte. Ce vigoureux contempteur de l'américanisation de la chanson pense exercer ses talents de directeur artistique pour son compte, en imaginant que ses artistes préférés vont le suivre. Mais une clause de tacite reconduction le lie pour encore trente mois à Philips. Pour s'en libérer, il doit accepter de ne plus travailler avec les artistes qui furent sous sa responsabilité.

Il crée donc les Productions Jacques Canetti à partir de zéro. Comme il signait à tour de bras chez Philips, il ne reste plus sur le marché que des artistes… qui ne chantent pas. Emballé par sa prestation dans *Jules et Jim* de François Truffaut dans lequel elle chante *Le Tourbillon*, il fait enregistrer un disque de chansons de Rezvani à Jeanne Moreau. Il convainc Serge Reggiani d'entrer en studio pour un disque de chansons de Boris Vian, il fait enregistrer *La Voix humaine* de Jean Cocteau à Simone Signoret… Plus tard, il sera le

premier à enregistrer des débutants comme Jacques Higelin ou Brigitte Fontaine. Mais il ne retrouvera jamais la puissance de ses années chez Philips.

Voir : Américanisation ; Brel, Jacques ; Commerce ; Hallyday, Johnny ; Radio.

Carrière

Le talent n'est pas tout. Chacun connaît un, cinq ou dix noms de beaux artistes qui devraient trôner sur l'Olympe de la chanson et qui pourtant n'ont droit qu'à un strapontin chez un soldeur. Charles Aznavour, qui sait beaucoup sur les chanteurs et beaucoup sur le public, a donné la plus vraie et la plus mensongère des explications à ces échecs : « *Si tout a raté pour moi, si je suis dans l'ombre / Ce n'est pas ma faute mais celle du public qui n'a rien compris / On ne m'a jamais accordé ma chance / D'autres ont réussi avec peu de voix et beaucoup d'argent*. »

Oui, l'histoire de *Je m'voyais déjà* est réelle, puisqu'elle est le portrait d'un artiste que rencontra vraiment Aznavour dans une boîte à chansons quelque part en province. Mais elle est fausse car la surdité du public ou les manquements des gens du métier ne suffisent jamais à tout expliquer.

Car la chanson n'est pas seulement un art. Elle est une carrière.

Aucun chanteur ne dira qu'il a un plan de carrière, et ce n'est pas seulement une posture destinée à protéger sa réputation. La pureté de l'art – puisque c'est un art – refuse le vocabulaire et, censément, le mental de l'ambition professionnelle. Le cas échéant, on laisse le soin de décrypter des stratégies aux managers, aux directeurs de label ou, mieux encore, aux biographes. La lente campagne de France de Céline Dion, le recours à des plumes mercenaires par Florent Pagny lorsqu'il cesse d'écrire lui-même des chansons, le retour à Astaffort de Francis Cabrel, les purges régulières parmi les proches de Johnny Hallyday, tout cela serait l'œuvre d'un entourage calculateur ou le fruit d'intuitions inarticulées épousant presque par hasard la pente de la réussite. Dans une vie d'artiste de la chanson, la raison de celui-ci doit sembler absente, et plus encore le sens du vent, le virage anticipé, la construction délibérée. On fait comme s'il n'y avait pas de carrière.

On fait comme s'il ne fallait pas consolider l'acquis après un succès, cajoler les vieux fidèles tout en conquérant de nouveaux territoires, maintenir les

fondamentaux et explorer des pistes neuves… Comme s'il n'y avait pas une rationalité sous les frissons.

Parfois, une vie d'artiste rappelle ce qu'est une carrière. Ou, plutôt, rappelle que l'on peut manquer une carrière. Et l'on se rend compte que l'insuccès n'est pas seulement l'histoire de *Je m'voyais déjà*, mais bien autre chose. Il s'agit de naufrages qui emportent à la fois le cœur et la raison, la voix et l'espoir.

L'histoire de la chanson est semée de ces perdants magnifiques qui, tout autant que leur talent, ont manifesté leur incapacité à le faire fructifier. Naufragés de la chanson qui ont laissé des œuvres sublimes et un gâchis commercial, des vertiges d'émotion et un goût de cendre.

Naufragée, la carrière d'Allain Leprest qui a publié moins de disques en studio qu'il n'a suscité d'albums de reprises et d'hommages. Immense talent d'écriture révélé alors qu'il a presque trente ans, interprète incandescent, le lent désastre de sa carrière ne s'explique pas seulement par le moment historique où cet héritier transversal de Jean Ferrat, Jacques Brel ou Pierre Mac Orlan exerce la chanson – que pourraient les splendeurs de *Mont Saint-Aignan* en 1988, l'année de *Sans contrefaçon* et *Pourvu qu'elles soient douces* ? L'alcool le ravage et le ruine. L'intempérance de Leprest exaspère ses amis, ses soutiens, ses fidèles. Après avoir réchappé d'une longue maladie puis de deux ou trois autres encore, il met fin à ses jours à cinquante-sept ans, le 15 août 2011 à Antraigues-sur-Volane, le village de Jean Ferrat.

Naufragée, la carrière de Bernard Dimey, pur génie qui parle en alexandrins et écrit des chansons sans brouillon ni ratures. Barbe de prophète, lunettes d'instituteur, cœur grand ouvert et gosier toujours sec, il est révéré par tout le métier, chanté par Juliette Gréco, Suzy Solidor, Yves Montand, Bourvil, Mouloudji, les Frères Jacques, Zizi Jeanmaire et cent autres dans des musiques de Charles Aznavour, Henri Salvador, Georges van Parys, Francis Lai, Jean Constantin, Michel Magne… Aimant le peuple des bistrots et des trottoirs, le jour qui tombe sur le comptoir et l'aube montmartroise, il s'éteint quelques jours avant ses cinquante ans, à l'été 1981.

Naufragée, la carrière de Boby Lapointe, aujourd'hui enseigné dans les école de la République mais qui ne parvint jamais à percer vraiment. Soutenu successivement par Georges Brassens et Joe Dassin qui l'un et l'autre cherchent à l'imposer à leur public, il abandonne la musique peu avant de mourir d'un cancer du pancréas à cinquante ans, à l'été 1972.

Naufragée, la carrière de Daniel Darc, de Stéphan Reggiani, de Philippe Léotard… Ils connaissent alternativement de vives lueurs et la nuit du déclin, disparaissent avant l'heure et laissent une traînée de regrets et d'admiration. Ils

démontrent combien il est nécessaire d'avoir mieux que du talent. Leur échec prouve qu'il faut une patience, une hygiène, une rectitude, un désir, une raison. Ils sont assez inspirés pour écrire ou chanter. Ils ne sont pas armés pour vivre. Au bout du compte, leur génie n'a pas suffi. Une fois en allés, ils sont les regrets de leur art. Parfois même ses remords.

Voir : Aznavour, Charles ; Darc, Daniel.

Censure

On n'aime rien tant, dans les interviews et les forums, qu'affirmer que « ma chanson *Le Président est une grosse pute* a été censurée » et que « sur Nostalgie, ils censurent Booba ». Cela donne des frissons de barricade à un échec commercial, confère un parfum de rébellion à un positionnement marketing.

Or, en France, il n'y a pas de censure légale. La liberté d'expression est garantie – et donc absolue – pour autant que celle-ci respecte les lois en vigueur. Lorsque l'on chante, les lois de 1881 sur la liberté de la presse comme les dispositions les plus récentes contre l'expression du révisionnisme ou l'apologie du terrorisme posent un certain nombre de limites et donc de risques juridiques… assez théoriques. Car s'il arrive qu'une chanson conduise un artiste devant les tribunaux, c'est presque toujours en raison d'une infraction à la législation sur le droit d'auteur. Il y a belle lurette qu'aucune chanson n'a amené de condamnation pour son contenu, malgré notamment les effets d'annonce de tel ou tel politicien. Les artistes de ce pays sont protégés par ce qu'on appelle « la jurisprudence *Fleurs du mal* ». Condamné en 1857 à supprimer six poèmes de son recueil récemment paru, Charles Baudelaire a été très officiellement réhabilité en 1949 par la Cour de cassation qui a fondé sa décision sur « les libertés permises à l'artiste ».

Autrement dit, les auteurs, les interprètes ainsi que leurs producteurs et diffuseurs peuvent se réfugier derrière la liberté de création. Quand, dans *Hécatombe*, Georges Brassens chante *« j'les adore sous la forme de macchabées »* à propos des gendarmes, son avocat pourrait arguer qu'il n'a pas dit qu'il souhaite *vraiment* que meurent *vraiment* de *vrais* gendarmes. Il s'agit d'une œuvre d'art, avec sa part de fiction et d'outrance, comme lorsque Al Pacino ou Jean Reno massacre dix flics à l'écran. Paradoxalement, un artiste est plus libre, par exemple, qu'un journaliste.

C'est pourquoi, en 2002, le ministre de l'Intérieur Nicolas Sarkozy choisit de poursuivre le rappeur Hamé pour un texte écrit dans un fanzine plutôt que pour un enregistrement de son groupe, La Rumeur, qui ne se prive pas de l'attaquer frontalement. Hamé est finalement relaxé par la Cour de cassation après huit ans de procédure, mais aucun juriste ne pense sérieusement que, si les mêmes propos avaient été enregistrés sur un disque, « l'affaire La Rumeur » aurait autant duré.

Si on enfreint la loi en traitant son voisin de raclure de bidet et de pédophile (ce qui constitue deux délits différents, l'injure et la diffamation), on ne risquera pas grand-chose à enregistrer une chanson disant : « J'ai pas loin de chez moi une raclure de bidet, un infâme pédophile. » Ainsi, divers épisodes de la guerre des ego dans le rap français sont montés très haut dans l'insulte et même dans l'allégation de délits, mais rien n'est arrivé devant les tribunaux.

Pour autant, ce n'est pas un acte de censure que de ne pas diffuser une chanson à la radio. La liberté d'un programmateur n'est pas moins grande que celle d'un artiste, et il peut tout à fait légitimement estimer qu'une chanson est mauvaise ou qu'elle ne correspond pas à la couleur d'antenne de sa station. Il peut aussi juger qu'elle n'est pas « opportune », ou se laisser convaincre par sa direction qui l'estimera « malvenue en ce moment », ou qu'elle « stigmatise inutilement », ou « qu'on va encore recevoir des messages de menace »…

Il n'y a en effet là nulle censure mais un système plus subtil encore que l'autocensure. Car une application aux radios d'un curieux principe de précaution peut aboutir à une forme efficace de domestication. Prenons un exemple suffisamment lointain dans le temps pour n'avoir pas à affronter de démenti : *Allah* de Véronique Sanson.

En septembre 1988, sur l'album *Moi, le venin*, la chanteuse enregistre un titre inspiré des attentats-suicides commis par les activistes d'organisations intégristes au Moyen-Orient : *« Ô Allah / À quoi te sert d'avoir un nom ? / Pourquoi ce feu ce tonnerre ? / Au nom de quoi fais-tu la guerre ? / Mais si c'est ça que tu veux / Tout le monde fermera les yeux. »* Sanson dira plus tard que, si elle avait vécu sous l'Inquisition, sa chanson se serait adressée au Dieu des catholiques plutôt qu'à celui des musulmans. Personne ne s'émeut outre mesure d'*Allah*, et l'album atteint les 100 000 exemplaires du disque d'or vers Noël. Début 1989, la chanson sort en single, et le clip diffusé à la télévision ne contient aucune allusion directe à l'islam : à la manière des films surréalistes, on y voit un ange à vélo et un curé avec des œillères, mais ni mosquée, ni femme voilée, ni rien qui évoque l'univers arabo-musulman. Or, le 14 février 1989, une fatwa émise par l'ayatollah Khomeiny, guide de la révolution islamique iranienne,

exige l'exécution de l'écrivain britannique Salman Rushdie, auteur des *Versets sataniques*. Quelques jours plus tard, Véronique Sanson doit commencer sa tournée. Coups de téléphone anonymes et lettres de menaces la conduisent à annoncer publiquement qu'elle ne chantera plus *Allah* sur scène.

La presse, les hommes politiques et les artistes (une pétition est signée par Goldman, Hallyday, Bruel, Depardieu) s'inquiètent de ce que la chanteuse soit victime d'un climat de censure qui conduit même des magasins à retirer son disque des rayons. Plus curieux : aujourd'hui, cette chanson continue à n'être que très parcimonieusement diffusée, notamment parce que l'on ne sait plus si elle choque, si elle pourrait choquer ou si elle pourrait donner l'impression que l'on cherche à choquer. Dans le doute, on s'abstient.

Ce qui amène cette trouble situation où l'on ne sait plus si la chanson de la deuxième décennie du XXIe siècle est pusillanime, pudibonde et molle, ou si ce sont les médias audiovisuels qui lui rognent les ailes parce qu'« on ne sait jamais ». On en regretterait presque les temps lointains mais certainement plus clairs de la censure officielle.

D'ailleurs, en ce qui concerne les stations publiques, on tenait bien à affirmer alors qu'il ne s'agissait pas de censure mais d'une sélection en fonction de critères principalement artistiques. L'organisme chargé de ce travail depuis la fin des années 40 s'appelle le Comité d'écoute de la Radiodiffusion française et, au moins deux fois par semaine, deux de ses membres se retrouvent pour écouter une pile de nouveautés adressées par les maisons de disques et décider de ce que les auditeurs auront le droit d'entendre. Il s'agit donc d'un contrôle *a priori* de *tous* les disques qui sont diffusés sur les stations ancêtres de France Inter, France Culture, France Musique, France Bleu… Cette censure s'exerce sous la forme d'un petit cachet violet apposé sur l'étiquette ronde du disque et sur la fiche lui correspondant à la discothèque de la Radiodiffusion française : « Interdit de radiodiffusion ».

Ce que l'on ignore souvent, c'est que cette censure n'est pas exercée par des fonctionnaires mais par des artistes. Parmi les quinze membres du Comité des variétés de la RTF, on compte seulement trois salariés de la radio pour douze « personnalités qualifiées ». En 1961, par exemple, le président du Comité est le chansonnier et acteur Paul Coline, son vice-président est le dramaturge Louis Ducreux. Autour d'eux, Germaine Montero, immense interprète des chansons de Pierre Mac Orlan ou Léo Ferré, Agnès Capri, qui a inventé le cabaret Rive gauche, l'arrangeur André Popp, le compositeur des Branquignols Gérard Calvi, le parolier Michel Vaucaire (celui de *Je ne regrette rien*), le comédien-français Pierre Bertin… On a vu aussi, parmi les membres du Comité, Albert Willemetz

ou Cora Vaucaire, des artistes qui, eux-mêmes, ont souvent été en butte à la censure…

Ils attribuent à chaque disque une note de 0 à 4, les plus mauvaises étant accompagnées de lettres explicatives : A pour « mauvaise interprétation ou manque de qualités musicales », B pour « indigence du texte », T pour les « défauts techniques », M pour « atteinte à la morale », P pour « inopportunité » (mais cette lettre est aussi l'initiale de *politique*), R pour « publicité » (autrement dit, *réclame*), V pour « vulgarité ». Et lorsque l'on feuillette les comptes rendus du Comité d'écoute, on voit très peu de P ou de M. Ceux-ci frappent évidemment des personnalités passées à la postérité comme Georges Brassens, Juliette Gréco, Serge Gainsbourg, Léo Ferré ou Jean Yanne, mais aussi des chanteurs à accent, des accordéonistes, des orchestres de danse… ou tout ce qui peut être considéré, parmi les disques de musique militaire ou les chansons « coloniales », comme un soutien à l'OAS et à la cause de l'Algérie française.

De polémique en polémique, la machine se grippe définitivement en 1964. Non par passion de la liberté d'expression, mais tout simplement parce que l'écoute *a priori* de tous les disques devient impossible alors que la production explose et exigerait des réunions presque quotidiennes pour faire face au flot. La direction de l'ORTF décide de réfléchir à un nouveau système de censure… qui ne sera jamais défini.

Les années 60 ne sont guère propices à une censure ouverte. Elle vont préférer les consignes lancées à la volée dans un couloir, les sous-entendus discrets, les « il vaut mieux pas ». Il sera vite trop tard pour regretter les bienfaits paradoxaux de la censure, à laquelle Georges Brassens, par exemple, doit beaucoup. Car l'interdiction de *La Mauvaise Réputation* n'empêche pas l'admiration. Et rien ne s'oppose à ce qu'on retourne le disque, ce que s'empressent de faire les producteurs et animateurs de la radio publique. En quelques mois, *Le Petit Cheval*, adapté d'un poème de Paul Fort, est si bien connu des auditeurs que des instituteurs l'apportent à l'école pour le faire écouter aux enfants. Qu'y trouver à redire ? Ce n'est pas Brassens qui est censuré, mais une chanson… Et tout ce qui n'est pas explicitement interdit est explicitement autorisé.

Depuis, l'on peut raconter que la censure n'habite plus le quartier, qu'on ne l'a plus vue depuis longtemps, qu'on l'a priée de déguerpir. En fait, on lui a seulement rapetassé une robe présentable. Elle est souterraine, secrète, faux cul, ondoyante. Elle ne décrète plus, ne donne plus de grands coups de tampon violet. La censure ne fait plus que de petites moues entendues, signes de l'entre-soi d'une moralité postmoderne précautionneuse et « responsable ».

Aujourd'hui, elle ne fait plus que murmurer, tout en regardant ostensiblement dans le vague, comme un pick-pocket consciencieux. Mais elle n'est pas moins efficace que jadis.

Voir : Brassens, Georges ; Ferré, Léo ; Gainsbourg, Serge ; Gréco, Juliette ; Radio ; Sexe.

Chanson de Craonne, La

Dans la mémoire des Français, *La Chanson de Craonne* sera bientôt la chanson la plus symbolique de la Première Guerre mondiale. Elle détrône peu à peu *La Madelon* (qui d'ailleurs est titrée exactement *Quand Madelon*) comme image centrale du souvenir des quatre années de sacrifices vécues par les combattants et par l'arrière. Dans les écoles, dans les spectacles, dans les commémorations populaires, dans les documentaires audiovisuels, on ne chante plus « *La servante* […] *jeune et gentille / Légère comme un papillon* » à qui « *chacun* […] *raconte une histoire / Une histoire à sa façon* ». On ne chante plus le repos du militaire à l'écart du front, mais le cri de révolte du Poilu dans sa tranchée. C'est peut-être plus vériste, mais moins conforme à la culture majoritaire de la Grande Guerre.

L'image de la Madelon, servante d'auberge, a longtemps parlé à tous les Français qui passaient au moins une année sous les drapeaux et trouvaient dans cette chanson un effet de miroir entre leur propre expérience de conscrit et le souvenir des grands aînés.

En revanche, *La Chanson de Craonne* se fait l'écho des principales émotions que nous partageons aujourd'hui à l'évocation de la Première Guerre mondiale. Nous sommes effarés par l'ampleur industrielle du massacre et par le mépris de la vie humaine pendant ces années de guerre. Nous sommes révulsés par la manière dont des millions d'existences semblables à chacune des nôtres ont été broyées indistinctement dans la fournaise des tranchées battues par l'artillerie et la mitraille. Aussi n'enseigne-t-on plus à nos enfants que « *Madelon vient nous servir à boire / Sous la tonnelle on frôle son jupon* ». Avec gravité, ils écoutent sur des enregistrements d'aujourd'hui des voix mâles et bouleversantes reprenant une plainte anonyme qui nous parvient avec tout son poids de désespoir : « *Quand au bout d'huit jours, le r'pos terminé / On va r'prendre les tranchées / Notre place est si utile / Que sans nous on prend la pile / Mais c'est bien*

fini, on en a assez / Personne ne veut plus marcher »…

En 1917, ils sont des milliers, des centaines de milliers peut-être à chanter cela au grand jour. Dans des dizaines de régiments de l'armée française, les soldats mettent la crosse en l'air. Les uns refusent d'avancer, d'autres ne veulent pas quitter leur casernement, d'autres encore ne descendent pas de leur train. Ce ne sont pas de jeunes recrues « travaillées » par des agitateurs, ce ne sont pas des unités réputées regrouper des « fortes têtes ». Non, ce sont des régiments valeureux, parfois distingués déjà de la croix de guerre ou même de la Légion d'honneur, qui refusent de monter en ligne. 68 divisions sont touchées sur les 110 que compte l'armée française.

En avril, l'offensive sur le Chemin des Dames a été un carnage. Le général Nivelle, le commandant en chef, a lancé des dizaines de milliers d'hommes à l'assaut du plateau de Californie, tout près du village de Craonne, en ruine depuis 1914. Au soir du premier jour de l'offensive censée percer le front allemand, « les unités françaises semblent fondre sous le feu de l'ennemi », note laconiquement le communiqué de l'état-major. L'armée française compte 30 000 morts en une semaine pour des résultats minimes.

Alors, quelques semaines plus tard, quand il s'agit de reprendre les opérations, les unités qui ont vécu l'enfer refusent d'y retourner. Ce mouvement de mutineries, unique dans l'histoire de l'armée française, va être à la fois compris et réprimé. Le général Pétain, qui remplace Nivelle, décide d'interrompre les attaques massives et ramène le calme, mais au prix notamment de 49 exécutions de mutins.

Cette chanson que des centaines de milliers de Poilus connaissent reprend alors une vie secrète, désormais auréolée d'une belle légende : l'état-major proposerait une prime d'un million de francs-or et la démobilisation immédiate à quiconque dénoncerait son auteur. Or il n'y a pas un auteur de *La Chanson de Craonne*. Ce palimpseste désespéré a de multiples auteurs successifs, à tout jamais anonymes.

En revanche, on sait qui est le compositeur de *La Chanson de Craonne* : il s'agit de Charles Sablon, père de deux futurs grands artistes, le crooner Jean Sablon et sa sœur Germaine Sablon, qui sera la première chanteuse à enregistrer *Le Chant des partisans…* à la guerre mondiale suivante. Charles Sablon a composé *Bonsoir m'amour*, grand succès de la saison 1911, notamment par les voix de Karl Ditan et d'Emma Liebel, et qui s'est répandu à des centaines de milliers d'exemplaires sous forme de partition « petit format » à dix sous… Écrit par Raoul Le Peltier, le refrain original dit : « *Bonsoir m'amour, bonsoir ma fleur / Bonsoir toute mon âme / Ô toi qui tiens tout mon bonheur / Dans ton regard*

de femme / De ta beauté, de ton amour / Si ma route est fleurie / Je veux te jurer, ma jolie / De t'aimer toujours. »

Fin 1914 ou, plus sûrement, au printemps 1915, un anonyme transforme ce texte et écrit, à propos des effroyables combats de la colline de Lorette : « *Adieu la vie, adieu l'amour / Adieu toutes les femmes / C'est pas fini, c'est pour toujours / De cette guerre infâme / C'est à Lorette, sur le plateau / Qu'on a risqué sa peau / Nous étions tous condamnés / Nous étions sacrifiés.* » Car lorsque, après des mois de combats presque ininterrompus, l'armée française passe à l'assaut prétendument décisif, 102 500 hommes vont être mis hors de combat en six semaines sur un terrain d'à peine vingt kilomètres carrés. Les policiers qui ouvrent des lettres de Poilus au hasard dans la masse énorme du courrier en franchise militaire découvrent alors cette *Chanson des sacrifiés*, ou *Chanson de Lorette*, ou *Vie des tranchées*, semée de formules maladroites qui dénoncent une plume d'amateur.

En 1916, lorsqu'il faut défendre puis reprendre le fort de Vaux, dans le secteur de Verdun, une nouvelle version apparaît, puis une autre encore lors de la bataille de la Somme… Peu à peu, le refrain passe de l'imparfait au présent : « *Car nous sommes tous condamnés / C'est nous les sacrifiés.* » Les soldats qui transmettent ce texte le corrigent, le transforment, l'augmentent. Les variantes sont nombreuses sur cette matrice presque unique de la parole dissidente dans la chanson populaire de la Grande Guerre.

Vocabulaire et rhétorique révèlent une sensibilité plutôt anarchisante : « *Ce s'ra votre tour, messieurs les gros / De monter sur l'plateau / Car si vous voulez faire la guerre / Payez-la de votre peau !* » Après guerre, ce sera par le livre que *La Chanson de Craonne* sera connue. L'écrivain et journaliste communiste Paul Vaillant-Couturier la transcrit dans son livre *La Guerre des soldats*, paru en 1919, puis elle figure dans *La Saignée* de Georges Bonnamy, témoignage paru en 1920 sur la boucherie du Chemin des Dames. Mais personne ne la chante en public. Les pacifistes des années 20-30 préfèrent *La Butte rouge*, écrite par Montéhus, ancien chantre du bleu-blanc-rouge. Et les anciens mutins de 1917 se taisent.

Il faudra des décennies pour que *La Chanson de Craonne* sorte vraiment du silence. Premier enregistrement en 1963 seulement, par la chanteuse Ginette Garcin, puis apparition dans les manuels scolaires à la fin des années 70. Peu à peu, cette chanson devient le symbole des souffrances endurées par les soldats de cette guerre, comme si leur détresse intime était désormais le cœur de leur mémoire. Comme si la parole des mutins était désormais la parole la plus compréhensible par la France d'aujourd'hui.

Voir : Censure ; Goguette ; Grande Guerre ; Monténus, Gaston.

Chardavoine, Jehan

Mignonne, allons voir si la rose ? C'est une chanson. S'il y avait eu des disques au XVI^e^ siècle, elle aurait porté la mention « P. Ronsard, J. Chardavoine » sur la pochette, comme on écrit « J. Prévert, J. Kosma » pour *Les Feuilles mortes* ou « A. Souchon, L. Voulzy » pour *Ultra Moderne Solitude*.

Pendant des siècles, beaucoup de Français ont appris sur un air signé de Jehan Chardavoine les fameux vers : « *Mignonne, allons voir si la rose / Qui ce matin avait déclose / Sa robe de pourpre au soleil / A point perdu, cette vesprée / Les plis de sa robe pourprée / Et son teint au vôtre pareil.* »

Chardavoine n'est sans doute pas le premier, mais c'est son nom qui apparaît en premier lorsque l'on établit la liste des mélodistes qui ont fait chanter des mots qui n'étaient pas de leur plume. Avant Léo Ferré et ses chansons d'après Louis Aragon, avant Julien Clerc avec Marceline Desbordes-Valmore ou Jean de La Ville de Mirmont, avant Jean-Louis Aubert avec Michel Houellebecq, Jehan Chardavoine fait s'accorder le mètre du poète et le mouvement de la musique, l'envol du verbe et l'émotion de la mélodie. Chez nous, Français, cela s'appelle chanson.

Pourtant, que l'on ne croie pas que Pierre de Ronsard et Jehan Chardavoine travaillent à deux dans la même pièce, l'un à la plume, l'autre au luth, comme des Souchon et Voulzy de la Renaissance. D'ailleurs, on n'est même pas sûr qu'ils se soient connus.

Or, n'en déplaise à certains professeurs de français qui n'aiment la poésie qu'enfermée dans les livres : Ronsard incarne à la fois l'explosion de l'édition poétique au XVI^e^ siècle, mais aussi la manière dont chante la France entière. À la Cour et dans les salons de la noblesse, les belles dames et les beaux messieurs

chantent un répertoire plein de mignonnes et de bergères, d'amour tendre et de chagrins lascifs, mais on l'entend aussi chez les étudiants, les commerçants ou chez cette petite-bourgeoisie en pleine expansion des clercs de notaires ou des employés aux écritures… Ronsard aime être chanté, et il l'écrit : « La poésie sans les instruments ou sans la grâce d'une ou plusieurs voix n'est nullement agréable, non plus que les instruments sans estre animez de la mélodie d'une plaisante voix. »

On ne sait pas grand-chose de Chardavoine, sinon qu'il est compositeur, chanteur, danseur et peut-être même parolier lui-même, qu'il est né à Beaufort-en-Vallée, entre Angers et Saumur, et qu'il est vraisemblablement mort pendant l'hiver 1579-1580. En 1576, paraît son *Recueil des plus belles et excellentes chansons en forme de voix de ville, tirées de divers autheurs et poëtes françois, tant anciens que modernes.*

Un recueil qui fait date. Il compile cent quatre-vingt-dix airs à une voix, c'est-à-dire des chansons : des adaptations de poètes de la Pléiade, des textes poétiques anonymes de belle plume, des chansons licencieuses ou des refrains sans grand génie. La « voix de ville » (ou « vaul de ville », ce qui donnera plus tard le vaudeville) est un art qui exige des mélodies pouvant être dansées, mais avec un texte parfaitement intelligible. Autrement dit, les paroles, la musique et le rythme sont d'égale importance… comme dans une bonne partie de la chanson ou de la pop d'aujourd'hui.

Dans les salles de concerts et sur France Musique, on entend plus souvent *Mignonne allons voir si la rose* dans la partition polyphonique de Guillaume Costeley ou dans son adaptation en lied par Richard Wagner. Mais pour les gens du peuple au XVI^e^ siècle (comme pour les collégiens du XXI^e^), c'est la version de Chardavoine qui est la plus accessible. D'ailleurs, sur la page de garde de son recueil de chansons, il annonce qu'il compose « à fin que chacun les puisse chanter en tout endroit qu'il se trouvera, tant de voix que sur les instruments ». On ne peut-être plus clair : ce sont des partitions pour tout le monde, exactement comme les « petits formats » du début du XX^e^ siècle ou les paroles de chansons publiées dans la presse pour adolescents quelques générations plus tard…

Dans le recueil de 1576, quatorze poèmes de Ronsard sont mis en musique, parfois *in extenso* comme *Mignonne allons voir si la rose*, et souvent raccourcis et modifiés pour que la chanson sonne mieux. Car Chardavoine procède comme Georges Brassens avec Lamartine ou Hugo : il privilégie l'efficacité musicale plutôt que le strict respect de la forme littéraire écrite. Il édite une chanson et non un poème. Une longue lignée commence…

Voir : Brassens, Georges ; Clerc, Julien ; Ferré, Léo ; Souchon, Alain ; Voulzy, Laurent.

Chedid, Louis, et Chedid, Matthieu

Nous, Français, n'aimons pas toujours croire au principe dynastique. Mais, de temps à autre, notre République se délecte d'une petite dose de mythologie aristocratique, et avec assez de charme ou de générosité pour que l'on n'éprouve pas le besoin de convoquer Bourdieu. Des familles se font prodigues en talents, en réussites, en carrières, et ce sont les Berthelot, les Curie, les Casadesus, les Chedid…

Chez ces derniers, trois générations d'artistes se succèdent à partir d'Andrée Chedid, poète, romancière et dramaturge née au Caire en 1920. Née Andrée Saab, elle a épousé Louis Selim Chedid qui, à Paris, deviendra un professeur de biologie de renommée internationale. Sa fille Michèle sera peintre et son fils Louis, né en 1948 en Égypte, quelques mois avant que la famille n'émigre en France, deviendra chanteur.

On peut dessiner très vite des métaphores : chrétien d'Orient, francophone méditerranéen, élevé entre un scientifique et une littéraire, Louis Chedid n'est sans doute pas doué pour la ligne droite et le propos tranché. Il aime passionnément les Beatles et Django Reinhardt, louvoie quelque peu entre plusieurs directions musicales et plusieurs contrats avant d'obtenir, à vingt-six ans, en 1978, son premier succès, *T'as beau pas être beau*. Symboliquement, et sans que personne y voit un présage, on entend deux enfants dans les chœurs : Émilie, née en 1970, et Matthieu, né en 1971.

À partir de là, il accumule les gros succès, entre dolence philosophe et hédonisme tranquille, plus doué pour le sentiment chuchoté que pour la passion braillée : *Égomane* (1980), *Ainsi soit-il* (1981), *Les absents ont toujours tort* et *Le Cha-cha de l'insécurité* (1983), *Anne ma sœur Anne* et *God Save the Swing* (1985), *Roulez jeunesse* (en duo avec Alain Souchon, 1987), *Ces mots sont pour toi* (1992), *Courir derrière* (1997), *Chaque jour est une vie* (2001), *Au jour le jour* (2004), *On ne dit jamais assez aux gens qu'on aime qu'on les aime* (2010)… Ce sont des bossas, des douceurs, des déhanchements, des trajectoires planées, des slows latins, toute une grammaire faussement désinvolte et uniment radieuse. Si radieuse, même, qu'après avoir sué sang et eau sur *Anne ma sœur Anne*, qui en

appelle au souvenir d'Anne Frank pour alerter sur la montée du Front national, il a la surprise de voir le public battre des mains en cadence quand il joue sa chanson pour la première fois sur scène.

Chez lui, jamais de grand geste, de vacarme, de sonneries de trompes, mais une œuvre d'une unité, d'une générosité et d'une densité rares, dont le charme agit comme un jeune homme qui paraît prendre par mégarde le bras d'une fille en lui montrant la beauté d'un arbre – et finit par l'embrasser. Avec ses atmosphères doucement jazz, ses climats tropicalisants, ses simplicités très soignées, Louis Chedid est aussi un magnifique artisan de la chanson, capable également de donner aux autres l'occasion de briller, comme avec *Banale Song* écrit pour Alain Souchon ou *Moi vouloir toi* pour Françoise Hardy, ou les compositions de la première comédie musicale du *Soldat rose*, avec Francis Cabrel, Alain Souchon, Bénabar, Jeanne Cherhal, Vanessa Paradis, Sanseverino, Albin de la Simone, Shirley et Dino et, évidemment, M.

Ce dernier grandit au milieu des instruments de musique et du matériel d'enregistrement mais, curieusement, ce n'est pas avec son père qu'il prend ses décisives premières leçons de guitare, mais auprès de musiciens qui viennent travailler à la maison. Il monte des groupes d'adolescent avec Pierre Souchon et Julien Voulzy, autres « fils de » (qui, eux, auront une courte carrière commune sous le nom des Cherche-Midi), et un copain nommé Mathieu Boogaerts, qui deviendra chanteur peu avant lui.

En 1997, après beaucoup d'aventures de guitariste de studio et de scène (Vanessa Paradis, NTM, Brigitte Fontaine, les Charts…), il sort son premier album personnel, *Le Baptême*, pour lequel il devient M. Il y a beaucoup d'intelligence du mot à choisir de s'appeler M – c'est-à-dire *aime*. Et Andrée Chedid, pour son deuxième album en 1999, lui écrit *Je dis aime*, à la fois carte de visite et proclamation : *« Je dis aime / Et je le sème / Sur ma planète / Je dis M / Comme un emblème / La haine je la jette / Je dis aime, aime, aime. »*

M est longtemps un personnage de fiction, avec ses longues redingotes, ses cheveux collés de gel pour dessiner un M majuscule, son environnement d'objets colorés et décalés. Matthieu Chedid étale pêle-mêle toute l'imagerie qui a marqué sa génération, des poses de Ted Nugent derrière sa guitare au grand-guignol de Kiss ou AC/DC, de la bonhomie des shows télévisés des Carpentier aux recettes des grands spectacles rock façon Rolling Stones, du jeu d'Hendrix aux délires des monstres chantants des émissions enfantines : une bonne part de son charisme et de sa puissance scénique est construite sur un second degré de gosse lâché dans un magasin de jouets.

Ce personnage de scène exceptionnel conquiert le public sans presque jamais paraître à la télévision, sans passer exagérément à la radio mais en imposant son imagerie délirante de salle en salle, jusqu'aux foules immenses des Eurockéennes de Belfort ou des Vieilles Charrues de Carhaix, les plus gros festivals français. En une demi-douzaine d'albums et autant de tournées, il s'impose comme une star influente loin au-delà de la seule musique. Il semble bien qu'en jouant de manière virtuose sur le premier et le second degré, le personnel et le personnage, il ait ouvert la voie à une autre forme d'*artistry* dans la musique populaire en France. D'ailleurs, avec neuf Victoires de la musique, il égale le score de ses aînés Johnny Hallyday et Alain Souchon.

Et cette famille est encore riche. Émilie Chedid est une réalisatrice reconnue, et les deux derniers de la fratrie sortent en 2015 leurs premiers albums, Joseph Chedid, né en 1986, sous le nom de Selim, et Anna Chedid, née en 1987, sous le nom de Nach. Louis, Matthieu, Joseph et Anna ont même décidé de tourner ensemble, événement inédit dans la chanson française, mais rappelant, aux temps postmodernes, la vie des anciennes familles foraines du théâtre ou du cirque.

Voir : Beatles, Les ; Higelin, Jacques, Arthur, Izïa ; Moustaki, Georges ; Postmoderne.

Cherhal, Jeanne

Depuis quelques années, cheveux courts et silhouette impeccable, Jeanne Cherhal porte des tailleurs élégants, des robes sublimes, des couleurs rares. C'est d'autant plus beau qu'on la connut en robe à deux sous, rangers aux pieds et nattes à rubans. À ces Découvertes du Printemps de Bourges en 2001, seule au piano, elle était encore un peu barbouillée d'adolescence et de révolte

brouillonne. On sentait que certains dimanches en famille étaient mal digérés, qu'elle n'était pas l'amie de tous les gens dans sa rue, qu'elle préférait quelques vieux disques à beaucoup de gens de son âge. Son envol survient l'année suivante avec une série de concerts à l'Européen, qu'elle partage avec un autre débutant du label Tôt ou Tard, Vincent Delerm.

Elle est plus lente que lui à prendre son envol. Quand en 2004 arrive l'album *Douze fois par an*, on découvre vraiment une sorte d'âme fleur bleue et réaliste, tranchante et tendre, candide et dubitative. Ses chansons mêlent les amours bancales, les jolis portraits, les cris de colère, les instants suspendus…

Suivent *L'Eau* en 2006, *Charade* en 2010, *Histoire de J* en 2014, albums touffus, profus, riches. Elle y ajoute beaucoup de duos, d'aventures périphériques, de *featurings* – un groupe de reprises à deux avec Jipé Nataf des Innocents, la rencontre légendaire des Françoises avec Camille, La Grande Sophie, Emily Loizeau, Olivia Ruiz et Rosemary Standley de Moriarty, un opéra contemporain d'après John Cassavetes, la reprise *in extenso* sur scène de l'album *Amoureuse* de Véronique Sanson…

On n'y peut rien, elle fait songer aux lignes de Joseph Delteil sur une autre Jeanne : « Que vous disent vos voix ? – Que je sois gaie et hardie ! […] Gaie et hardie : c'est avec ces deux armes que Jeanne a gagné des batailles, c'est avec ces deux armes qu'elle trouble la science de ses juges, qu'elle jette le désarroi dans leurs fines combinaisons. »

Oui, même si elle n'aime guère que l'on rappelle que son prénom est celui de la sainte de France dont le cheval laisse, chaque 1er Mai, un certain crottin brun dans son sillage, cette Jeanne-là a elle aussi l'audace généreuse et la joie véhémente. Elle ose être engagée quand sa génération professe souvent le retrait ; elle met le monde dans ses chansons, et pas seulement les petits chagrins du consensus. Jeanne Cherhal clame *Quand c'est non c'est non* en un temps où la cause des femmes recule par paresse morale et par une curieuse idée de la bienséance. Ou elle écrit *Un dimanche de janvier* pour Johnny Hallyday en souvenir de la marche du 11 janvier 2015. Sous ses gestes soyeux et mesurés résonnent parfois une colère, une charge, une tempête, d'autant plus salutaires qu'avec le temps son âme s'est faite plus bénigne, plus douce, plus offerte. Elle s'est créé un mi-chemin bien à elle, entre Souchon et Higelin, entre la poésie et l'engagement, entre les humeurs pop et les poussées d'adrénaline. Heureusement, comme le dit une de ses chansons, elle est déjà *Trop vieille pour mourir jeune*. On la gardera donc longtemps.

Voir : Delerm, Vincent ; Sanson, Véronique.

Chevalier, Maurice

Maurice Chevalier est la France, de la même manière que l'on a pu résumer la Jamaïque par Bob Marley ou les États-Unis par Frank Sinatra – un artiste comme symbole, comme archétype, comme symptôme.

Donc, la France gouailleuse, vaillante, charmeuse, bavarde, bravache, tenace, légère, c'est lui. Cet homme au canotier posé de travers sur le front, les mains dans les poches de son habit de soirée, l'accent traînant d'un faubourg parisien qui roule des refrains forts comme des proverbes, c'est lui et c'est aussi une image que la France aime donner au monde : une alliance de liberté et d'élégance, d'insolence et de gentillesse, de bonhomie et de bon sens…

Pour les étrangers, Chevalier incarne le charme des Français ; pour les Français, il symbolise l'esprit frondeur et frivole des Parisiens ; pour les Parisiens, c'est le môme roublard et courageux de Ménilmontant… Ménilmuche, Paname, la France ? Certes. Mais Momo est aussi – et peut-être surtout – le premier passeur de l'Amérique dans la culture populaire française. Il est le premier à oser emprunter aussi largement au show business qui, à New York et à Londres, invente une nouvelle grammaire de la scène et même de la vie d'artiste tout entière.

Car son existence est un roman qu'il va utiliser, sublimer, revancher et exploiter tout à la fois. Il naît à Ménilmontant, en 1888, en un temps où chaque accident de la vie se mue facilement en tragédie. En l'occurrence, son père, peintre en bâtiment, abandonne sa famille et les précipite, sa mère, son frère et lui, dans la pauvreté. Il débute à dix ou onze ans en imitant Dranem dans de petits caf' conc'. C'est un prolétaire du spectacle, bouche-trou dans des salles de dernier ordre, figurant dans des revues, cachetonnant de veine en déveine… Mais il est obstiné et tient à combler sa mère. Alors il s'accroche, apprend, rêve de grimper toujours plus vite la marche suivante. À dix-sept ans, il triomphe devant le public redouté de l'Alcazar de Marseille : il est lancé.

Quatre ans plus tard, Maurice Chevalier est superbe, en pleine ascension. Il séduit la jeune chanteuse Pervenche, qui va bientôt être célèbre sous le nom de Fréhel. Mais ils n'ont pas le même tempérament. Elle fait la bombe, boit et consomme énormément de cocaïne. Il est certes joyeux mais il a aussi, chevillées au corps, une conscience professionnelle indéfectible et une sourde inquiétude. Toute sa vie, il conservera ce mélange d'une impressionnante obsession du dépassement de soi et de la fameuse « peur de manquer » de ceux qui ont connu la mouise. Alors quand Mistinguett, la plus grande star du moment, le prend dans ses filets, il ne se débat guère : il a vingt-trois ans et elle trente-six, dont dix-

huit ans d'expérience sur les scènes parisiennes. Ce n'est pas seulement une histoire d'amour : ensemble, ils vont régner sur les scènes parisiennes. La séparation avec Fréhel est spectaculaire, avec notamment quelques coups de revolver tirés par la chanteuse abandonnée.

En 1913, il part faire son service militaire au 35e régiment d'infanterie à Belfort. Dès le premier jour, dans une brasserie fréquentée par les conscrits, il rencontre un biffin du 42e d'infanterie qui joue magnifiquement du piano, un certain Maurice Yvain. Il est premier prix au Conservatoire et rêve d'opéra, mais Maurice Chevalier lui recommande de s'intéresser à la chanson. Il pense qu'il y a un créneau à prendre en composant avec des harmonies et des rythmes plus jazz. Le chanteur fait venir de Paris des piles de partitions de one-step, de fox-trot ou de ragtime…

Pendant ces mois de caserne, Chevalier et Yvain potassent avec furie et essaient mille nouveautés. Un soir, dans leur vieille brasserie, le deuxième classe Chevalier se présente sur la petite scène en habit de soirée et chapeau huit-reflets. Succès immédiat devant son public de bidasses. Quand il reviendra à la vie civile, ce sera dès lors son costume de scène… le célèbre canotier en plus.

Mais, dans l'immédiat, la guerre arrive. Il est blessé et fait prisonnier dans les premières semaines de combat. Mistinguett accomplit une performance hors normes en faisant jouer ses relations avec le roi d'Espagne – un de ses admirateurs – pour obtenir des Allemands sa libération. De retour à Paris, en 1917, Chevalier se passionne pour le jazz et le ragtime, pratiqués assidûment au Casino de Paris pour le public des soldats anglais et américains. C'est là que lui vient l'envie de tenter sa chance à Londres, ce qu'il va faire aussi pour s'affranchir de Mistinguett. Il a appris l'anglais en captivité, et ses expéditions outre-Manche sont aussitôt couronnées de succès : il chante en français mais présente et explique ses chansons en accentuant son accent de Ménilmontant dans un anglais impeccable – le prélude de ses succès américains.

À Londres, il observe tout, de la scène aux coulisses, et en rapporte des brassées d'idées nouvelles. Il apprend notamment des techniques de relations publiques radicalement neuves, comme ce que, presque un siècle plus tard, on appellera en France le *storytelling* : il construit sa propre légende et s'attache à lui ressembler. Son insistance à incarner le titi parisien fait d'ailleurs oublier aujourd'hui que d'autres grandes vedettes de son époque nourrissent volontiers la polémique contre ses faiblesses coupables envers la musique américaine. Ce parigot est le premier Américain de la variété française, quarante ans avant Johnny Hallyday.

Chevalier s'impose comme un des maîtres de l'opérette et de la revue,

enregistrant en quelques années une série étourdissante de succès. Ce sont les années de *Dans la vie faut pas s'en faire* dans *Dédé* aux Bouffes-Parisiens en 1921 (« *Dans la vie faut pas s'en faire / Moi je n'm'en fais pas / Ces petites misères / Seront passagères / Tout ça s'arrangera* »), *Si vous n'aimez pas ça* dans *Là-haut* aux Bouffes-Parisiens en 1923 (« *Si vous n'aimez pas ça n'en dégoûtez pas les autres* »), *Valentine* dans *Paris en fleurs* au Casino de Paris en 1925 (« *Elle avait de tout petits petons / Valentine, Valentine / Elle avait de tout petits tétons / Que je tâtais à tâtons / Ton ton tontaine* »)…

Tout n'est pas rose, pourtant : il subit un échec en tentant de prendre pied une première fois aux États-Unis, il éprouve une certaine lassitude générale… Et Chevalier innove aussi en étant un des premiers artistes français à avouer ouvertement ses tendances dépressives et ses pensées suicidaires. Sorti du pot au noir, il part en Amérique, où il va vivre une aventure unique pour un Français : Hollywood tombe amoureux de lui, et il va tourner une quinzaine de films entre 1929 et 1937, dont l'opérette *La Veuve joyeuse* sous la direction d'Ernst Lubitsch – un chef-d'œuvre. Il est pendant des années une star traitée comme une star, cependant, lorsqu'il apprend que, selon les professionnels, il n'est plus l'acteur qui gagne le plus à Hollywood mais seulement le deuxième du classement, il décide de rentrer en France.

Ses succès écrasants de la seconde moitié des années 30 figent son personnage de titi optimiste et gentiment hâbleur : *Prosper (yop la boum)* en 1935, *Le Chapeau de Zozo* et *Ma pomme* en 1936, *Y a d'la joie* en 1937, *Ah ! si vous connaissiez ma poule* en 1938, *Ça fait d'excellents Français* en 1939…

Maurice Chevalier est si populaire qu'on pourrait presque le prendre pour la voix des Français. Et lui-même n'est pas loin de le croire. En 1942, il écrit une des chansons les plus habiles de toute l'Occupation, *Notre espoir* : « *J'ai chanté l'amour, j'ai chanté y a d'la joie* / […] *Désormais quels seront donc les pauvres mots / Sur les chansons gaies qu'pour vous on invente / On osera placer et sans hésiter trop / Pour ne pas m'tromper moi voilà c'que j'chante / Tra la la la la-la / Tra la la la la-la / Dzim pa poum pa la / Dzim pa poum pa la / Avec un ou deux p'tits hop-là hop-là / Si vous voulez savoir / C'que mon cœur pense ce soir / En chantant comme ça / Dzim pa poum pa la / C'est notre espoir.* » C'est ce que les grammairiens appellent une litote, mais on reprochera à Chevalier d'en dire si peu… et aussi de pousser plus loin l'ambiguïté avec *La Chanson du maçon* (« *Si tout le monde chantait comme les maçons / Si chacun apportait son moellon / Nous rebâtirions notre maison / Qui deviendrait bon Dieu / La maison du bon Dieu* ») ou *Ça sent si bon la France* (« *Ce vieux clocher dans le soleil couchant / Ça sent si bon la France ! / Ces grands blés mûrs emplis de fleurs des champs* / […] *Sur un*

trottoir ce clochard aux yeux doux / […] *Ces gens qui passent en dehors des clous /* […] *Ça sent si bon la France !* »)…

Ces tableaux idylliques d'une France immuable et unie ressemblent tant à la propagande vichyste qu'il devient une bête noire des speakers français de la BBC. Il a beau cacher chez lui la famille juive et roumaine de sa compagne du moment, il devra se dissimuler à la Libération pour échapper à la menace d'une épuration expéditive dont le menacent des maquisards. Pris sous l'aile du Parti communiste, il se refait une virginité en enregistrant *Fleur de Paris*, le grand tube de la Libération, et en allant chanter partout en France au profit des blessés, des orphelins, des déportés, des prisonniers libérés… Il invente au passage une formule radicalement nouvelle en France : le récital piano-voix. Ainsi, il peut se produire pendant deux heures sur des tréteaux au milieu des ruines, en incarnant mieux que jamais l'âme courageuse et simple de la France populaire.

C'est une de ses dernières innovations majeures. Dans ses mémoires, il raconte une conversation avec Félix Mayol vieillissant qui lui disait que Fragson, Polin, Dranem et lui-même – c'est-à-dire les quatre plus grandes stars du caf' conc' – n'avaient apporté du nouveau que jusque vers l'âge de trente-cinq ans. Chevalier aura innové jusqu'à l'approche des cinquante ans.

Dès lors, il règne. Il apporte son onction bienveillante aux jeunes gens scandaleux du Tabou et des caves de Saint-Germain-des-Prés, applaudit Georges Brassens, donne des conseils au jeune Johnny Hallyday… Il a commencé en 1943 à écrire ses mémoires, qu'il publie avec succès par volumes successifs et qui constitueront un énorme livre de huit cents pages, *Ma route et mes chansons*. Ses convictions pacifistes lui interdisent pendant plusieurs années l'entrée dans l'Amérique maccarthyste, mais Hollywood lui décerne un oscar pour le film *Gigi* de Vincente Minnelli. Il chante à travers le monde, est reçu par le général de Gaulle à l'Élysée, enregistre la chanson du dessin animé *Les Aristochats* ou une curieuse version française de *Yellow Submarine* des Beatles, ne fait ses adieux

officiels à la scène qu'en 1968, à l'âge de quatre-vingts ans. Et, comme pour le plaisir de porter jusqu'au bout l'habit de fête, il s'éteint le jour de l'an 1972.

Voir : Américanisation ; Occupation ; Opéra, opérette ; Paris.

Cinéma

Avant d'être parlant, le cinéma est chantant. Les dictionnaires retiennent *Le Chanteur de jazz* avec Al Jolson, en 1927, comme étant le premier film parlant, mais les dialogues y sont toujours transcrits sur des cartons fixes. Les voix ne vont que chanter. Quand Charlie Chaplin abandonne le cinéma muet avec *Les Temps modernes*, en 1936, ce n'est pas sa voix parlée que l'on entend, mais le sabir improvisé de sa chanson *Titine* (un succès de la France de 1917, rapporté par les soldats américains à leur retour de la guerre). Dès lors, à l'unisson des romances à l'eau de rose et des pétulants standards de jazz dansant que déverse Hollywood, le cinéma français fait entendre beaucoup de chansons.

Et ce sont souvent d'immenses chansons, qui dépassent la personnalité ou la carrière discographique de leur interprète. Certaines des plus célèbres sont écrites par des auteurs « amateurs », puisqu'il s'agit des réalisateurs eux-mêmes. René Clair écrit le texte d'*À Paris dans chaque faubourg*, chanté par Lys Gauty dans son film *14-Juillet*, en 1933. En 1936, Julien Duvivier écrit les paroles de *Quand on s'promène au bord de l'eau* (musique de Maurice Yvain), que chante Jean Gabin accompagné par des « pointures » de l'accordéon dont l'immense Adolphe Deprince : *« Quand on s'promène au bord de l'eau / Comme tout est beau / Quel renouveau / Paris au loin nous semble une prison / On a le cœur plein de chansons / L'odeur des fleurs / Nous met tout à l'envers / Et le bonheur / Nous soûle pour pas cher /* […] *Un seul dimanche au bord de l'eau / Aux trémolos / Des p'tits oiseaux / Suffit pour que tous les jours semblent beaux. » La Belle Équipe* est un drame, mais l'on en retiendra surtout cet air de bonheur et d'insouciance prolétaires.

Le tout-venant des rapports entre cinéma et chanson dans les années 30 est strictement commercial. La triste complainte *Le chaland qui passe*, créée avec succès par Lys Gauty en 1934, inspire tellement les producteurs d'un film qui se déroule sur une péniche qu'ils imposent non seulement la chanson dans sa bande-son mais aussi son titre pour l'œuvre tout entière. Or, le réalisateur est en train de mourir de la tuberculose… et il faudra des années avant que *L'Atalante*

de Jean Vigo ne retrouve son titre originel et soit débarrassé d'une chanson – fort belle, au demeurant – qui n'a pas grand-chose à voir avec son scénario.

Le cinéma fabrique des vedettes de la chanson comme Henri Garat, Tino Rossi ou André Beaugé, qui tournent à la chaîne des films qui ne sont que prétexte à pousser la chansonnette devant les caméras, quand ils ne sont pas purement et simplement l'adaptation d'opérettes ou de revues qui ont fait leurs preuves sur les scènes parisiennes. Même le vieux Dranem, rescapé du caf' conc', ripoline sa vieille gloire dans *Un soir de réveillon*.

Georges Milton est vraiment lancé au firmament en 1930 avec *Le Roi des resquilleurs*, qui reste quatorze mois à l'affiche à Paris, avec ses deux chansons énormes, *C'est pour mon papa* et *J'ai ma combine*. Fernandel enchaîne les doubles succès, à l'écran et au disque, avec ses chansons *Ignace*, *Ernestito*, *Ma Créole*, *Un vrai, un dur, un tatoué, Ne me dis plus tu*, *Barbabé*… Charles Trenet transforme son premier succès personnel dans la chanson en film et, entre 1938 et 1943, enchaîne les films à chansons (*Je chante*, *La Route enchantée*, *Romance de Paris*, *Frédérica*, *Adieu Léonard*, *La Cavalcade des heures*) qui marquent l'apogée du genre.

Symétriquement, les vedettes de la scène ont besoin du cinéma, y compris Maurice Chevalier, qui exporte son accent *frenchie* à Hollywood et fait une historique démonstration de son art sur *Le Chapeau de Zozo* dans *Avec le sourire* de Maurice Tourneur, en 1936.

Le show business de l'après-guerre continue, un temps, d'espérer que le grand écran fasse la courte échelle au disque. C'est le cas avec *Destins*, un film de Richard Pottier sorti en décembre 1946, dans lequel Tino Rossi tient le premier rôle – ou plutôt les premiers rôles, puisqu'il incarne deux frères jumeaux aux destinées dissemblables. Il y interprète une chanson écrite par Raymond Vincy sur une musique d'Henri Martinet : *« Petit Papa Noël / Quand tu descendras du ciel / Avec des jouets par milliers / N'oublie pas mon petit soulier. » Petit Papa Noël* s'affirmera comme la chanson française la plus vendue de l'Histoire, du 78 tours au téléchargement numérique, même si le film n'est pas un succès.

Mais, après guerre, le cinéma n'a plus la même passion avide pour la chanson. Faut-il prendre pour un symbole l'énorme erreur de Marcel Carné qui ne conserve des *Feuilles mortes* que deux très courts extraits dans son film *Les Portes de la nuit*, en 1946 ? D'autres, heureusement, font s'envoler des grands classiques, comme *La Complainte de la Butte*, que Cora Vaucaire enregistre pour doubler l'actrice Anna Amendola dans le film *French Cancan*, en 1955. La musique est de Georges van Parys, et les paroles du réalisateur Jean Renoir qui renoue avec une tradition d'avant guerre.

Chez la Nouvelle Vague, la chanson passionne parfois. François Truffaut, qui a engagé Charles Aznavour comme premier rôle de *Tirez sur le pianiste*, songe à lui faire tourner un docu-fiction sur son existence de chanteur à succès, puis renonce au projet. Il s'adresse aussi à Serge Gainsbourg pour lui demander la bande originale de *Jules et Jim*. Mais, finalement, il préfère emprunter une chanson à l'ami Rezvani, peintre irano-russe qui gratte la guitare et chante dans les soirées entre copains – tous bohèmes, tous artistes.

Ainsi, dans *Jules et Jim* de François Truffaut, on verra Jeanne Moreau accompagnée à la guitare par Serge Rezvani sur une chanson bientôt légendaire : « *Elle avait des bagues à chaque doigt / Des tas de bracelets autour des poignets / Et puis elle chantait avec une voix / Qui, sitôt, m'enjôla.* » Ce qu'ignorent les spectateurs, c'est que cette chanson n'évoque pas l'héroïne du film mais a été écrite à propos de Jeanne Moreau et de ses incessantes séparations et réconciliations avec son premier mari, l'acteur et réalisateur Jean-Louis Richard. C'est d'eux qu'il s'agit dans la petite phrase qui clôt le refrain : « *Chacun pour soi est reparti / Dans l'tourbillon d'la vie.* »

Le Tourbillon est un tel succès que Rezvani se voit demander des chansons de toute part. Il en refuse à Brigitte Bardot mais accepte qu'Anna Karina chante *La Ligne de chance* dans *Pierrot le Fou* de Jean-Luc Godard (elle prend goût à la chanson et en vient à chanter *Sous le soleil exactement* dans *Anna,* comédie musicale de Serge Gainsbourg diffusée par la télévision début 1967) et que Jeanne Moreau enregistre sur le nouveau label de Jacques Canetti tout un album de ses chansons, dont *J'ai la mémoire qui flanche*.

Mais les cinéastes des Trente Glorieuses n'ont pas tous le même flair que Renoir ou Truffaut. Quand Johnny Hallyday se promène au firmament, on lui construit des films. Dans *D'où viens-tu Johnny ?,* à l'automne 1963, il chevauche en Camargue et chante *Pour moi la vie va commencer*. Succès en salles et chez les disquaires, versions anglaise, allemande et italienne pour accompagner le doublage du film. Mais c'est la décadence du genre. Quand on bâtit un film autour d'une chanson de Sheila, *Bang bang*, en 1967, ce n'est guère plus qu'une anecdote en salles.

Et s'il fallait sauver une chanson à l'écran de Johnny Hallyday, ce serait plutôt une rareté absolue, extraite du film *Les Poneyttes*, désastre commercial (et cinématographique, avouons-le) de 1967 dans lequel il dévoile comme jamais quelle est l'essence de son métier : « *Dans un fauteuil vous êtes là / Sans problèmes et sans tracas / Moi je dois chercher déjà / La chanson qui sera dans le hit-parade / Avec les cuivres on est bon / Faudra-t-il des violons / Elle en pose des questions / La chanson qui sera dans le hit-parade.* »

Peu à peu, le lien se rompt entre le cinéma et la chanson. De loin en loin, il continue de survenir des instants de grâce. Des singles sont lancés par des films et mènent une vie qui en est indépendante, comme *L'Eau vive* de Guy Béart en 1958, *Mourir d'aimer* de Charles Aznavour en 1971 (même si la chanson n'est finalement pas intégrée à la BO du film d'André Cayatte), *Diabolo menthe* d'Yves Simon en 1977, *Sea, Sex and Sun* de Serge Gainsbourg relancé par *Les Bronzés* en 1978… Jusqu'à l'aventure inattendue de Louane avec le film *La Famille Bélier* d'Éric Lartigau en 2014, qui fait de deux reprises de Michel Sardou des succès durables – *Je vole*, classé cinquante-sept semaines au Top Singles et culminant en deuxième place, et *Je vais t'aimer,* classé vingt semaines. À l'exception de films rendant hommage plus ou moins directement à cet art populaire (comme *On connaît la chanson* d'Alain Resnais, en 1997, qui remploie une quarantaine d'airs populaires dans le cours de son intrigue, de *J'ai deux amours* par Joséphine Baker à *Ce n'est rien* par Julien Clerc), on ne voit plus guère d'artistes qui chantent à l'écran ni de personnalités qui s'investissent sur les deux plans à la fois.

D'ailleurs, aujourd'hui, quand Benjamin Biolay, Bénabar ou Izïa sont acteurs, ils ne chantent pas. Et Alex Beaupain passe pour une exception parfaite en arrivant à une première notoriété de chanteur par le cinéma. Après son diplôme de Sciences Po et quelques années à ne pas savoir comment aborder le monde de la chanson, il signe à vingt-huit ans, en 2002, la bande originale de *17 Fois Cécile Cassard* de son ami Christophe Honoré. Trois ans plus tard, il sort son premier album de chansons « pures », *Garçon d'honneur*. Il connaît un beau succès en 2007 avec la BO des *Chansons d'amour* de Christophe Honoré, dont le scénario est en partie inspiré de chansons de *Garçon d'honneur*, et qui lui apporte le césar de la meilleure musique de film. Surdoué de la chanson mélancolique et de l'introspection navrée, pour le cinéma comme pour le studio et la scène, Alex Beaupain sait s'évader des formats, comme avec la bande originale du roman *Les Gens dans l'enveloppe* d'Isabelle Monnin, en 2015. Et il épouse la dialectique – commune aux cinéastes – d'une maturité formelle et d'une recherche de renouvellement, comme avec *Loin* son premier album de quadragénaire en 2016.

Voir : Chevalier, Maurice ; Gainsbourg, Serge ; Hallyday, Johnny ; Single ; Trenet, Charles.

Clé du Caveau, La

En 1729, l'épicier Antoine Gallet ayant fait faillite, il ne peut plus recevoir ses amis poètes dans sa boutique pour versifier et chanter avec eux. Ils décident de se réunir au cabaret du Caveau, rue de Buci. Là, le cercle s'élargit et se pérennise… pour une soixantaine d'années. On lit ses poèmes, ses pièces de théâtre, on se répète les derniers bons mots qui courent le Tout-Paris et surtout on chante : toutes sortes de chants bachiques, de célébrations de l'amour et des parodies par centaines. On voit de temps à autre le compositeur Jean-Philippe Rameau, les dramaturges Carlo Goldoni et Charles-Simon Favart, les écrivains Crébillon père et fils, le peintre François Boucher… L'esprit est hédoniste, ironique, satirique, fantaisiste. Et entreprenant, car on imprime les meilleures créations, qui arrivent sur les scènes des théâtres forains et de l'Opéra-Comique et voyagent dans toute la France grâce aux colporteurs. Le Caveau participe de la formation d'un esprit frondeur qui aboutira à la Révolution mais, en outre, il décomplexe la chanson.

En effet, au Caveau et dans les sociétés comparables qui naissent après lui, quiconque sait écrire peut écrire. Et écrire des chansons ne fait honte à personne. Voltaire lui-même commet des couplets un peu grivois, Rousseau met en musique et chante des poèmes de Marot…

Sous l'Empire, le souvenir du Caveau originel et le poids de ses successeurs amènent à la compilation de *La Clé du Caveau*, énorme recueil de plus de 2 000 airs de chansons. Chaque auteur peut donc non seulement indiquer à ses interprètes éventuels l'air connu sur lequel on chantera sa création, mais aussi trouver des modèles de métrique pour l'écriture.

Ainsi sait-on très vite que *Le Bon Roi Dagobert* est au n° 209, *Cadet Rousselle* au n° 658 ou *Malbrough s'en va-t-en guerre* au n° 662, que *Bélisaire*, le « tube » de Garat (la première star des variétés en France, qui inspira la tenue et les tics de langage des Incroyables sous le Directoire), est au n° 657. Aux éditions suivantes, on ajoutera par exemple au n° 2 225 la musique composée par Hippolyte Monpou pour le fameux *Gastibelza* de Victor Hugo. *La Clé du Caveau* sera l'arme de guerre des goguettes, mais aussi un efficace outil de démocratisation culturelle… et le symptôme d'une écrasante domination des auteurs sur les compositeurs. Car cet outil permet, à chaque musique (qu'elle ait ou non un compositeur identifié), d'associer une infinité de textes. Et c'est cette création-là qui, mécaniquement, est la plus valorisée. Ceux qui écrivent la musique, anonymes ou grands artistes, ne sont pas même mentionnés dans la plupart des éditions de *La Clé du Caveau*.

Est-ce parce que la France serait un pays littéraire ? En tout cas, que l'on écrive sur l'air n° 232 de *La Clé du Caveau* que le gouvernement a tort, que Sylvette est gracieuse ou qu'on a bu une divine bouteille, le premier rôle est donné au texte. Si on a totalement oublié aujourd'hui ces gros livres qui furent en usage presque un siècle, on a conservé l'art du chansonnier, que ce soit au vieux Caveau de la République, à Paris, ou pour écrire une chanson de mariage sur l'air de *Femme libérée* de Cookie Dingler ou de *Happy* de Pharrell Williams.

Et le poids de cette pratique explique peut-être, aussi, pourquoi l'usage s'est imposé depuis très longtemps, en France, d'écrire « J. Prévert, J. Kosma » sous un titre de chanson, et non « J. Kosma, J. Prévert » – gloire à l'auteur !

Voir : Folk ; Goguette.

Clerc, Julien

Julien Clerc est un paradoxe. Il est immensément populaire sans susciter de descendance dans l'histoire de la chanson. Il est d'une fidélité parfaite à un style sans sembler jamais avoir besoin de rajeunir. Il lui arrive de changer de coiffure ou d'arrangeur, mais il paraît toujours être le même. D'ailleurs, il jouerait facilement le rôle de Dorian Gray dans un film, éternel jeune homme au ventre plat et au sourire aussi doux que radieux.

Et si l'on garde en tête le séducteur chavirant le cœur de quatre générations de Françaises, il ne faut pas oublier qu'il est toujours en plusieurs lieux à la fois : le public « populaire-populaire et les rodagiliens », comme il le disait lui-même dans une interview ; la bluette et la poésie, le romantisme et la distance, l'art du chanteur de charme et les obsessions du compositeur, le dévoilement et le secret…

Fidèle opiniâtre de la mélodie mi-romantique, mi-pop, client exigeant de ses paroliers, infatigable travailleur de la scène, Julien Clerc incarne à la fois une époque et une attitude. L'époque, ce sont ces années 60 qui rêvaient des Beatles en se nourrissant de Brassens. L'attitude, c'est une manière d'être artisan et de penser toujours à la longévité des chansons que l'on enregistre. Lui-même ne semble jamais avoir oublié la durée dans son travail de chanteur, ne jamais avoir cessé de penser un disque ou une tournée plus loin, ne jamais avoir cédé aux sirènes de l'urgence commerciale – tout au plus voulu un peu de modernité çà ou là, de temps à autre.

Un sage ? Il n'aimerait pas qu'on l'écrive. Mais, en plus de quarante ans, il n'a pas fait beaucoup d'erreurs, et il a su les effacer. Il sait même convaincre tous les producteurs de télévision de lui épargner la rediffusion d'une interprétation trop enflammée à son goût de *L'Assassin assassiné*, la plus militante de toutes ses chansons, enregistrée en 1980 contre la peine de mort.

Cet homme aux propos toujours mesurés dit fermement « jamais » quand on lui demande s'il écrira un jour les textes de ses chansons. Quand il s'agit de parler d'une rupture amoureuse, d'un nouvel élan du cœur ou de ses souvenirs d'enfance, il lui arrive de passer commande. Il rature, il oriente, il corrige, il ergote parfois. Mais il n'écrit pas.

Il a toujours été ainsi, de même qu'il n'a jamais cessé d'être un chanteur romantique mais jamais sucré, un chanteur de pop sans les poses anglaises, un chanteur de variétés sans les paillettes. Oui, Julien Clerc est depuis toujours un artiste qui ne s'abandonne jamais.

À ses débuts, à vingt ans, la France gaullienne découvre que la jeunesse peut être turbulente au-delà d'un carnaval d'étudiant. Quand elle tend l'oreille pour avoir des nouvelles du Quartier latin, elle entend aussi : « *Quand je vois les motos sauvages / Qui traversent nos villages / Venues de Californie / De Flandres ou bien de Paris* » – une voix douée pour l'élan, pour les majuscules appuyées, pour les gestes tendus vers les hauteurs, une voix au vibrato si singulier que les imitateurs de cabaret transformeront bientôt en bêlements extasiés. Le 45 tours de *La Cavalerie* sort le 9 mai 1968, alors que le pays a la tête ailleurs. Ce mois historique ne passionnera guère le jeune homme, et il avouera plus tard avoir plus écouté la radio pour savoir si son disque était diffusé que pour suivre les « événements ».

Paul-Alain Leclerc est né le 4 octobre 1947. Enfance bourgeoise et confortable, mais aussi *Double Enfance*, comme il le chantera des années plus tard sur un texte qu'il a demandé à Maxime Le Forestier (« *Double vie, double silence / Double sens et double jeu / Silencieux le cœur balance / Pourquoi les parents sont-ils deux* ») : la semaine chez son père haut fonctionnaire, le week-end chez sa mère guadeloupéenne. Mais cette double ascendance est à rebours de ce que l'on imagine : son père est libéral, voire hédoniste ; sa mère est plutôt sévère, à mille lieues de l'image de l'Antillaise nonchalante, et il tiendra d'elle son sens du contrôle et de la ténacité.

Jeunesse Beatles, admiration pour les mélodies de Brassens, premières chansons sur des textes de son copain Maurice Vallet, rencontre dans un café de la place de la Sorbonne avec Étienne Roda-Gil, qui deviendra son plus fidèle parolier.

Julien Clerc ne connaîtra pas les débuts difficiles et incertains : dès l'automne 1968, il part en tournée avec Adamo avant d'ouvrir les concerts de Gilbert Bécaud à l'Olympia. C'est là qu'il est remarqué par les producteurs de la comédie musicale *Hair*, qui lui proposent d'en incarner le héros. De mai 1969 à février 1970, il séduit au théâtre de la Porte-Saint-Martin, dans le rôle de Claude, le conscrit qui partage le rêve hippie mais n'ose pas encore brûler son livret militaire. Le personnage lui ressemble, l'âme rêveuse et le geste raisonnable, le cœur saisi de passion et la pensée cartésienne. En décembre 1970, il passe en vedette à l'Olympia. Ce ne sera que quelques lustres plus tard, pour le plaisir et à guichets fermés, qu'il se produira dans des petites salles qu'il n'a jamais eu l'occasion de fréquenter à ses débuts.

Ses mélodies volontiers néoclassiques, la poésie singulière d'Étienne Roda-Gil, son visage d'ange pensif encadré de belles boucles : Julien Clerc se fait vite une place à part dans le cœur du grand public, qui le fréquente autant en 45 qu'en 33 tours. Compositeur brillant, il est capable d'ampleurs hymniques à la française (*Femmes, je vous aime*, *Si on chantait*, *La Californie*), d'échappées tropicalisantes (*Mélissa*, *Cris, tambours et masques de guerre*), de ballades romantiques (*Partir*, *Ce n'est rien*, *Souffrir par toi n'est pas souffrir*), de rock-FM (*Quand je joue*, *Cœur de rocker*, *Lili voulait aller danser*) et aussi de mélodies au goût unique, quelque part entre sophistication XIX^e^ et évidences harmoniques des variétés (*Ma préférence*, *Fais-moi une place*, *This Melody*, *Elle voulait qu'on l'appelle Venise*)…

De disque en disque, la presse tient la chronique de ses collaborations : Maxime Le Forestier qui survient en 1976, Jean-Loup Dabadie qui prend de plus en plus d'importance, Étienne Roda-Gil avec qui il se brouille et qui proclame dans la presse, en 1982 : « Il fallait bien que Julien tue le père »… Ils se retrouveront en 1992, notamment avec *Utile*, profession de foi d'un chanteur qui sait l'importance de la chanson : « *Dans n'importe quel quartier / D'une lune perdue / Même si les maîtres parlent / Et qu'on ne m'entend plus / Même si c'est moi qui chante / À n'importe quel coin de rue / Je veux être utile / À vivre et à*

rêver. »

Le personnage public de Julien Clerc est en tout cas inattaquable. Il a beaucoup d'enfants, connaît des histoires d'amour célèbres avec France Gall ou Miou-Miou, outre quelques unions photographiées par la presse. Mais il n'a jamais l'image d'un don Juan – au contraire. Sa sobriété est proverbiale, mais il échappe à toute image janséniste. Il peut même oser apparaître dans des publicités, donnant entre autres à Citroën un vrai standard, *J'aime, j'aime, j'aime*.

Il sait ouvrir de nouvelles portes : il est le premier à chanter Carla Bruni, collabore avec Benjamin Biolay ou Alex Beaupain, garde une oreille (certes prudente) sur la pop de l'instant… Il se confronte de temps en temps à des héritages puissants, comme l'album *Studio*, en 2003, dans lequel il chante des adaptations françaises du répertoire de Frank Sinatra, ou quand – à cinquante ans passés – il se met à la guitare en décortiquant les chansons des Beatles.

Méthodiquement, sa carrière se dévide avec la tranquille assurance que donnent la réflexion longuement pesée et une fidélité impeccable à des valeurs limpides. Tout n'est peut-être pas parfaitement simple chez lui. Il s'emploie pourtant à nous le faire croire. Et, à force, on y croit.

Voir : Beatles, Les ; Bruni, Carla ; Le Forestier, Maxime ; Pop ; Roda-Gil, Étienne.

Comique

Quand, en 1977, Jacques Brel lance, en introduction d'une chanson de son dernier album, « *Les Flamingants*, chanson comique ! », cela fait bien longtemps que la chanson comique est morte. Elle jette bien sûr çà et là quelques derniers feux, et ils sont même parfois commercialement florissants, de *La Bonne du curé* par Annie Cordy (1974) à *Chanson pour Morales* par Didier Bénureau (2001).

Mais l'essentiel est déjà terminé : la chanson n'a pas longtemps fait rire. Pourtant, on s'est esclaffé ! L'âge d'or du café-concert voit le rire devenir dominateur, voire hégémonique. Il en est ainsi depuis 1881, et le triomphe inaugural de Paulus, le premier des « gambillards » du caf' conc' : des comiques survoltés qui courent, sautent, miment et braillent sur scène des chansons avec grosses dondons, cocus, flatulences et pots de chambre. Le chef-d'œuvre de Paulus, avant qu'*En revenant d'la revue* ne le fasse entrer dans l'Histoire ? C'est

La Polka des chonchons : « *Le corset dompte les indociles* / […] *Mais on attaque la polka* / *Les pistons font ta ra ta ta !* / *On voit les nichons s'agiter*. » Son jeu de scène fait s'écrouler de rire les plus grandes salles à Paris et en tournée.

Après Paulus, quelles sont les plus grandes stars qui se partagent le sommet de l'affiche pendant des lustres de part et d'autre du boulevard de Strasbourg, à la Scala et à l'Eldorado ? Polin, le plus grand comique troupier ; Mayol avec sa petite houppette et son brin de muguet à la boutonnière ; Fragson et ses chansons qu'il accompagne lui-même au piano, ce qui lui permet de surenchérir sur chaque rire de la salle mieux que s'il devait suivre l'orchestre ; et surtout Dranem, l'immense Dranem avec son pantalon trop court, ses chaussures trop grandes et sa veste à carreaux, l'immense Dranem et ses *Petits Pois* (« *Ah ! les p'tits pois, les p'tits pois, les p'tits pois* / *C'est un légume très tendre* / *Ah ! les p'tits pois, les p'tits pois, les p'tits pois* / *Ça n'se mange pas avec les doigts* »), son *Trou de mon quai* (« *Y a un quai dans ma rue* / *Y a un trou dans mon quai* / *Ça fait que sans m'déranger* / *J'ai la vue* / *Du quai de ma rue* / *Et celle du trou de mon quai* »), son *Five O'Clock Tea* (« *Vôlez-vô un'tass' de thé ?* / *Nous allons five o'clockter* / *Si j'vous ai invité* / *C'est pour goûter mon chaste thé !* / *Vôlez-vô un'tass' de thé ?* / *Nous allons five o'clockter* / *Il est neuf heures moins l'quart* / *Mais j'm'en fous, on prendra l'thé tard* »)…

Le miracle est que, quand s'effondre la prospérité du caf' conc' en 1918, Dranem réussit à rebondir. Il sera un des maîtres de la comédie musicale des années 20 et 30, qui voit apparaître de nouveaux ressorts comiques. Puis suivent les comédies swing de Mireille, de Charles Trenet et surtout de Ray Ventura et ses Collégiens. Ces derniers créent *Tout va très bien, madame la marquise*, chanson à chute parfaite pour la scène mais dont le gag ne fait rire qu'une fois – faut-il qu'elle soit bien écrite pour devenir un tel classique !

Le rire déserte lentement. Robert Lamoureux ou Francis Blanche chantent un peu, quelques personnages réjouissants font un court passage par le disque et la scène comme le Régisseur Albert (*alias* Pierre Cour, créateur du *Tagala à Popo les plumettes*, qui est le mont Everest de la chanson absurde) ou Jean Yanne (son *Mambo du légionnaire* fait si peu rire les hommes au képi blanc, un soir de concert à Nîmes, qu'il doit prendre la fuite devant leur détermination homicide). La nouvelle chanson des années 50 ne se soucie guère de provoquer de francs rires mais plutôt des sourires, des surprises, des réflexions, des connivences.

Quelque chose s'est grippé. Ou alors le cinéma, la télévision, le *stand up*, l'art du comique de scène fonctionnent trop bien. On ne compte plus vraiment sur la chanson pour éclater de rire. Avec Henri Salvador, Pierre Perret ou Carlos, on se met facilement un bon sourire sur la figure, mais on ne se tape plus sur les

cuisses. Plus de dénouements au dernier couplet, plus de chutes avec une maladie vénérienne qui gratouille au réveil ou un jet de diarrhée dans la soupière.

Quelques carrières peuvent surnager, comme celle des Charlots, prodigieux quand ils naviguent entre second degré potache et sourire de chansonniers – *Elle a gagné le Yo-yo en bois du Japon, avec la ficelle du même métal*, *Les Plaies-bois*, *Hey Max*, *Sois érotique*, *Paulette la reine des paupiettes*, *Derrière chez moi*, *L'Apérobic*, beaux tubes entre 1966 et 1983. Mais, très vite, ces stars du disque et du cinéma en appellent au passé. Ils reprennent l'humour du caf' conc', les blagues 1920, les classiques de Boris Vian. Plus qu'un aveu d'épuisement, c'est une nécessité de rythme commercial à soutenir – le 45 tours n'est pas une industrie de la patience.

Il est vrai que les chansons ne s'écrivent plus pour la scène. Elles sont naturellement appelées à tourner sans fin sur les électrophones ou rêvent d'être diffusées mille fois par les radios. Alors, elles n'ont plus droit à d'autres coups de théâtre que dramatiques – ceux-là peuvent ne jamais s'émousser, au contraire des diablotins jaillissant de la boîte ou du mari ouvrant soudain la porte de la chambre à coucher.

C'est ce qui fait la rareté de quelques chansons à rire que l'on n'enregistre pas en studio. Le *Yé yé yé* de Georges Moustaki à Bobino en 1970 (« *Yé yé yé yé yé yé yé yé yé / Je n'ai plus de chanson à chanter / C'est pour ça que je fais yé yé yé yé* ») ou *Harlem Désir* de Vincent Delerm à la Cigale en 2004 (« *Et pourquoi c'est si bon / C'est si émouvant / De voir l'expulsion / D'un défenseur allemand / Si Harlem Désir nous entendait / Qu'est-ce qu'on prendrait* »). Dans ces chansons éparses, le talent que l'on connaît et que l'on aime se tend vers un but fugace et volatil : faire rire. Instants rares qui, de toute façon, seront effacés par le temps, puisqu'on a ri une fois – ou deux, au maximum.

Voici pourquoi il est utile d'être mélancolique. On n'a jamais autant écouté *C'était bien* (*Le Petit Bal perdu*), *Ma p'tite chanson* ou *Ballade irlandaise (un oranger)* que depuis la mort de Bourvil. De son vivant, on leur préférait *La Tactique du gendarme*, *Frédo le porteur*, *Les Papous*, *La Rumba du pinceau*… Pour survivre, le comique doit savoir faire pleurer.

Voir : Brel, Jacques ; Delerm, Vincent ; Perret, Pierre ; Radio ; Salvador, Henri ; Trenet, Charles.

Commerce

L'opprobre qui accable les commerçants peut sembler consubstantiel à l'amour de la chanson française, tant il occupe de place dans les discours la célébrant. D'ailleurs, il n'est pas impossible que, çà ou là, il échappe à l'auteur de ce *Dictionnaire amoureux* quelque remarque acerbe sur les marchands de chanson. Pourtant c'est vain ; et c'est même souvent idiot.

Certes, on aime à se draper dans les habits du Christ chassant les marchands du Temple. C'est, premièrement, oublier que les vêtements de Jésus seront partagés par les soldats au pied de la Croix. Deuxièmement – et surtout ! –, la chanson n'est pas le Temple.

Elle est même le contraire. Si elle porte en elle, et tout au long de son histoire, les plus hautes pensées, aspirations et vertus de l'âme humaine, elle n'en a pas moins toujours été une activité rétribuée. Des troubadours cheminant de château en château dans l'Occitanie du XII^e^ siècle à Philippot le Savoyard sur le Pont-Neuf au XVII^e^ siècle, puis aux gagnants des concours de télé-réalité musicale, des professionnels ont toujours gagné de quoi vivre en chantant. Et certains ont très bien vécu.

Même Brassens fut riche. Ni plus ni moins que ce qu'il méritait, peut-être ; et sans jamais en faire publiquement étalage. Mais qu'il ne roule pas en Rolls Royce ni ne porte de gourmette en platine n'empêche pas qu'il vaut cher. Oui, dès 1953 ou 1954, lorsque sa notoriété est assurée et que Gibraltar, son secrétaire, reçoit plus de demandes qu'il n'y a de jours dans l'année, Georges Brassens réclame de solides cachets pour se produire en scène. Mais il ne viendra à l'idée de personne de dire qu'il chante pour le pognon ni qu'il a les doigts crochus parce que son entourage ne transige pas souvent.

Pourtant, qu'une jeunesse un peu blonde chante l'amour avec des mots de trois sous, qu'un gaillard fasse un carton en froissant les proviseurs, qu'un chanteur de niveau moyen ose enregistrer l'œuvre d'un grand aîné, qu'une maison de disques invite la jeune génération à festoyer autour de quelques grands classiques, et aussitôt les amisdelachansonfrançaisedequalité parlent de maquignonnage, voire de commerce négrier.

Depuis des générations, l'exécrable réputation du commerce de musique n'est pas proportionnelle à son ampleur économique. Le chiffre d'affaires de l'ensemble de la filière musicale – concerts, musique enregistrée et édition musicale cumulés – équivaut à celui d'un seul hypermarché comme il en existe des centaines en France. Pourtant, il court sur la musique des rumeurs de palaces et de yachts qui n'ont rien à voir avec le train de vie réel des artistes et des

professionnels du secteur. Quelques fortunes cachent facilement des milliers de destinées ordinaires de cigales inquiètes pour leurs vieux jours et de cadres moyens achetant un trois pièces dans une banlieue sans grâce.

D'ailleurs, que ce soit bien clair : la musique n'est pas le bon choix si l'on cherche fortune. Y réussir est extrêmement aléatoire, y durer est extraordinairement rare, y survivre suffisamment après sa mort pour combler ses héritiers est une exception qu'on ne rencontre qu'une dizaine de fois dans ce *Dictionnaire amoureux*. Et ce n'est pas une chance, une réussite, un accomplissement ; c'est presque une faute, dès lors que l'on peut soupçonner la moindre manœuvre cherchant à accélérer ou amplifier le succès – frapper droit dans les goûts du public au bon moment ne peut être bien intentionné.

Mais même les artistes crachent sur le guichet de la banque, comme Léo Ferré se moquant de son « patron » dans *Monsieur Barclay*, en 1964. De la même manière, lors de la cérémonie des Victoires de la musique 2002, le leader du groupe Noir Désir se lance dans une grande déclaration sur les multinationales régissant le monde du disque, alors que toute sa carrière passée, présente et future se déroulera chez Universal, première major mondiale du disque. Folklore attendrissant et révélateur d'une tentation constante : nier, toujours nier que la chanson ait une dimension économique qui influe fatalement sur certains choix artistiques.

Depuis la disparition de Perchicot, le premier millionnaire de la chanson dans l'entre-deux-guerres, les artistes français refusent avec constance toute transparence sur leur prospérité, mais aussi sur leurs difficultés. Et, au bout du compte, des classements des plus hauts revenus établis par la presse du secteur (avec de larges approximations) aux accusations d'âpreté lancées au début de la crise de la filière du disque (férocement fantasmatiques), la chanson finit par être victime d'une image absurde. On projette les revenus forcément honteux de Johnny Hallyday sur n'importe quel artiste de la classe moyenne, tandis que l'on s'attendrit sur les contrats publicitaires d'actrices françaises pour des multinationales de cosmétiques sans ressentir de tension éthique. Cela ne tient pas à la pureté morale du cinéma ni à la frugalité de ses stars, mais sans doute à sa franchise. Le cinéma n'a jamais pu faire semblant de ne pas savoir compter : il y a trop d'argent à l'écran. La chanson surjoue sa pureté – une chambre sous les toits, une vieille guitare, un crayon sur du papier, cela suffirait…

Dès lors, la chanson paie ses faux-semblants, ses poses désintéressées et ses manières de tartuffe. Comme le disaient les Têtes Raides dans *Rue d'Nièvre*, à l'aube des années 90 : « *Faut pas jouer les pauvres / Quand on a le sou*. »

Voir : Amisdelachansonfrançaisedequalité ; Barclay, Eddie ; Brassens, Georges ; Crise ; Crochet, Ferré, Léo ; Têtes Raides.

Crise

Quelques années après l'an 2000, mais aussi quelques années après les États-Unis, l'industrie du disque française a plongé dans la crise. En une dizaine d'années, le volume global du marché de la musique enregistrée s'est rétracté des deux tiers. Contrairement aux affirmations de certains prévisionnistes ou de certains militants, la possibilité offerte à chacun de reproduire et de faire circuler sur Internet toutes les œuvres enregistrées n'a pas donné un souffle neuf à l'industrie de la musique. Les prédictions selon lesquelles la gratuité de la musique allait permettre à terme l'augmentation des revenus des artistes se sont révélées assez naturellement fausses, de même que les assurances d'une créativité et d'une diversité toujours plus fortes. De fait, la filière est devenue plus pauvre, et tous ses acteurs plus fragiles. Les majors ont appris qu'elles étaient mortelles (la plus ancienne, EMI, a été démantelée et ses actifs partagés entre les trois survivantes, Universal, Warner et Sony), tandis que les labels indépendants se sont installés dans une précarité angoissante qui leur interdit toute sérénité au-delà de l'exercice comptable en cours.

Les conséquences mécaniques de l'effondrement du chiffre d'affaires du secteur sont multiples. Le disque d'or n'est plus attribué à un album pour 100 000 exemplaires vendus, mais pour 50 000, et le disque de platine est passé de 300 000 à 100 000 exemplaires. Les budgets de production et de promotion se sont réduits. Puis le nombre d'albums produits a commencé à diminuer – y compris celui des autoproductions, censées pourtant être favorisées par la crise.

La chanson est aussi entrée dans une esthétique de crise. Des artistes accoutumés au confort des grands studios, des généreuses sections de cuivres et des opulents orchestres à cordes se sont mis à célébrer le bonheur de jouer dans une petite pièce avec trois musiciens ou ont clamé vouloir retrouver les racines de leur art dans le piano-voix.

Pendant des décennies, plus la technique de la reproduction industrielle de la musique progressait, plus la chanson se faisait opulente, luxuriante, luxueuse. Aux environs de 2002, elle devient plus étroite, voire exiguë. L'ukulélé cesse d'être un gag et se mue en vertu. Le folk n'est plus une référence mais une obligation. Les gourmands empileurs de pistes sont bannis des studios au profit

de réalisateurs plaidant pour la spontanéité de la première prise et pour les arrangements aérés. On renonce à s'envoler avec trente violons à Abbey Road et on apprend à se réjouir d'un quatuor tchèque enregistrant dans un garage des orchestrations reçues la veille en PDF.

En termes macroéconomiques, l'appauvrissement est flagrant. Moins de nouveaux artistes, des carrières plus fragiles, mais aussi des productions moins ambitieuses dans leurs moyens, dans leur promotion et surtout dans leur audace. On ne risque gros que si l'on mise gros, après tout. Et les maisons de disques ont pris l'habitude de tenter peu – peu d'argent, peu de rêve. Ainsi s'accumulent sur les plates-formes de téléchargement les albums de couples acoustiques en DIY, les cahiers de chansons de stagiaires en notariat, les aventures de copains qui tentent en parallèle trois pseudonymes et trois labels, les émotions convenues d'héritières de talents familiaux…

À mesure que la filière s'enfonce dans la crise, le cercle vicieux postmoderne s'accélère. Reprises, hommages, *tributes*, saluts aux grands aînés, sécurité des *goldies* : la France se repaît de son *back catalog* tout en s'étonnant que tarde la relève.

Car même la crise n'est plus ce qu'elle était. Elle ne fabrique guère d'opportunités, n'ouvre pas de nouveaux espaces. Le naufrage des chanteuses à accent et des roucouleurs sentimentaux à la fin des années 50 avait donné au métier un utile élan pour lancer la génération yé-yé. La terrible dépression du marché du disque à l'aube des années 80 avait débouché directement sur une féroce passion du show business pour le 45 tours… et bientôt pour le Top 50 et ses nouveaux sons et idoles. La crise du début du XXI^e^ siècle ne fait la courte-échelle à personne, à aucun genre, à aucun format. Elle émiette, disperse, affaiblit. Elle ne renforce, dans la filière musicale, que ceux qui avaient déjà gagné auparavant. Universal était la plus grande major avant la crise. Elle contrôle aujourd'hui le tiers du marché mondial de la musique enregistrée. Aucune entreprise d'aucune industrie culturelle n'avait jamais atteint une telle puissance. Mais ce n'est pas une victoire.

Voir : Commerce.

Crochet

Si le métier de producteur consiste à proposer au public des artistes

nouveaux sans toujours savoir si celui-ci va les aimer, la tentation est grande de changer les règles du jeu. Après tout, on voudrait bien avoir le droit de regarder par-dessus l'épaule de l'adversaire au poker.

Alors, pourquoi ne pas tester, essayer, simuler ? On ne sait pas exactement si l'idée du crochet est venue d'une troupe itinérante d'amuseurs de tréteaux, d'un directeur de foire aux bestiaux ou d'un adjoint au maire pendant une fête communale. Le principe est simple : des amateurs se succèdent en interprétant chacun une chanson ; le concurrent le plus acclamé sera déclaré vainqueur ; mais si le public hue, siffle et braille, on lance un crochet pour tirer le chanteur amateur en arrière. C'est de là que vient le nom de crochet, attesté dès le début des années 30 pour désigner un concours d'amateurs.

Mais, très vite, le crochet entre vraiment dans l'histoire de la chanson grâce à Saint-Granier et Jacques Canetti. Le premier est l'animateur d'une émission conçue par le second, visionnaire de la culture populaire qui, alors, dirige les programmes de Radio Cité. Dans « Le Crochet radiophonique », c'est un gong qui interrompt désormais le chanteur amateur qui ne plaît pas au public. Diffusée en direct, l'émission est aussitôt un succès énorme, porté au cinéma en 1938 avec le film *Mirages* (*Si tu m'aimes*), dont le premier rôle est tenu par la star Jeanne Aubert.

Toutes les stations privées de radio se battent aussitôt sur le même créneau et, avec le concours d'amateurs « Premières chances », le Poste parisien lance en 1936 la florissante carrière d'André Claveau. On saura quelques années plus tard que le concours était truqué, mais son vainqueur deviendra quand même une immense vedette. Lisette Jambel, Bourvil et Lucienne Delyle démarrent eux aussi plus ou moins directement grâce à des radio-crochets d'avant guerre.

Dès ses débuts, la télévision reprend l'idée du crochet, sous de multiples formes successives, mettant en compétition des artistes amateurs ou de jeunes découvertes des maisons de disques. Le « Jeu de la chance » présenté dans l'émission « Télé dimanche », sur la Première Chaîne, fait ainsi découvrir Georgette Lemaire, Thierry Le Luron et surtout Mireille Mathieu, lancée le 21 novembre 1965 en une seule apparition télévisée, qui aboutit quelques semaines plus tard à un premier passage à l'Olympia. Des artistes comme Hugues Aufray, Adamo ou Georges Chelon passent par ces concours. Certains

mettent déjà en scène des professionnels qui donnent quelques conseils aux candidats, comme dans « Graines de star », créé en 1996. On y verra Poetic Lover, Alizée, Ève Angeli, Christophe Maé, Grégory Lemarchal, Emma Daumas, Jenifer… En 2001, le premier prix de la saison consiste en une chanson de David Hallyday qu'enregistrera le vainqueur. Une certaine Cylia en vendra 250 000 exemplaires.

Mais tout change cette année-là avec l'arrivée de la téléréalité. On ne se doute pas de l'impact à venir quand est diffusé, le 20 septembre sur M6, le premier numéro de « Popstars » et, un mois plus tard, sur TF1, le premier numéro de « Star Academy ». La dramaturgie est simple : de jeunes artistes jusque-là inconnus, des coaches et des professeurs pour les guider, des chansons interprétées en solo, en duo ou en trio pour que les téléspectateurs départagent, de semaine en semaine, les candidats.

Dès le départ, le public suit, et les vainqueurs des deux émissions pionnières – respectivement le groupe L5 et Jenifer – sont immédiatement des stars. Elles ne sont pas les dernières, et les émissions de télé-réalité musicale vont aussi révéler Nolwenn Leroy, Élodie Frégé, Grégory Lemarchal, Quentin Mosimann pour la « Star Academy », Christophe Willem, Julien Doré, Amandine Bourgeois, Soan, Luce pour la « Nouvelle Star », Kendji Girac ou Louane pour « The Voice »…

En termes de ventes de disques et de téléchargements comme pour les salles remplies quand ces artistes montent sur scène, la télé-réalité est une bonne, une très bonne affaire – et pas seulement dans la variété à gros débit. Au début, c'est vertigineux : la finale de la première « Star Ac' » entre Jenifer et Mario est suivie par 17 millions de téléspectateurs, c'est-à-dire plus que pour assister aux résultats du premier tour de la présidentielle de 2002, trois mois plus tard !

Les ventes d'albums des premières promotions de la « Star Ac' » atteignent des millions d'exemplaires malgré leur qualité souvent médiocre. Ce sera sans doute la dernière très bonne affaire des majors avant que la crise ne les plonge vraiment dans le marasme.

Mais le modèle initial entre très vite en crise. Fin 2004, Grégory Lemarchal emporte la quatrième saison de « Star Academy » avec plus de 80 % des votes. Il devient une star immédiate sans cacher sa mucoviscidose. Il meurt en 2007 peu avant son vingt-quatrième anniversaire. En termes de pur scénario, jamais la télé-réalité musicale ne saura faire mieux. Les audiences s'érodent, des artistes mordent la poussière malgré leur victoire, des concepts nouveaux échouent…

La télé-réalité n'a finalement que très peu le souci de la musique, privilégiant toujours la « story » et les personnages à la musique. Le genre est revivifié en 2012 par l'arrivée de « The Voice-La plus belle voix », qui insiste sur la puissance

des interprètes plus que sur les aventures en coulisses.

Et le bilan ? Que ce soit la popularité continue de Jenifer, devenue jurée de « The Voice », ou la réputation d'esthète de la pop de Julien Doré, la gloire de la Bretonne Nolwenn ou le triomphe commercial de la gypsy-pop de Kendji, la télé-réalité parvient à installer des personnalités dans le paysage des variétés. Et la victoire n'est pas la seule opportunité, puisque Olivia Ruiz, éliminée en demi-finale de la première saison de « Star Academy », va construire une solide carrière très éloignée de l'esthétique de l'émission. Néanmoins, ce qu'il reste de la gloire d'André Claveau, brillant vainqueur de radio-crochet, est peut-être un intéressant sujet de méditation pour les gloires contemporaines de la télé-réalité musicale.

Voir : Canetti, Jacques ; Crise ; Oubli.

Dalida

Dalida n'a pas fini d'être réhabilitée. Elle n'est pas encore un monument national aux dimensions d'Édith Piaf ni un objet de délectation postmoderne consensuelle à la Claude François. Elle continue de heurter, de gêner, de partager. Et si certains peuvent accepter de déposer les armes lorsque l'on exhibe le mythe, ils se rétractent dès que l'on veut faire entendre les chansons.

On pourrait la croire sauvée par les chiffres : 100 millions de disques vendus, 500 chansons enregistrées en français, 200 en italien et 200 en cinq autres langues, 52 disques d'or, seule Française à avoir été n° 1 dans 12 pays la même année (c'était en 1974 pour *Gigi l'amoroso*)… Étoile populaire qui émeut toujours dès qu'on la transpose en téléfilm et Madone dont la tombe au cimetière de Montmartre est toujours fleurie, elle semble incarner plus qu'aucun autre un âge révolu des variétés.

Ce n'est pas seulement à cause de la vérité discutable d'une popularité construite sur l'usage effréné d'une télévision d'État dont l'échelle de valeurs va être dynamitée par l'irruption du Top 50. C'est l'essence de l'art de Dalida qui la retient aux frontières des cercles du bon goût. Une imagerie de toc et de strass, des arrangements épais et prévisibles, un accent porté comme une oriflamme, une emphase éperdue du chant dans lequel le dépouillement lui-même – s'il advient – est triplement souligné… Peut-on prendre Dalida au second degré ? Tout son art est littéral : le cliché rehaussé d'or, le mélange unique de luxe et de verroterie, d'opulence et de trompe-l'œil…

S'il ne s'agissait que de l'aimer distraitement… Or Dalida exige plus. Plus qu'avec d'autres, il faut consentir à une reddition, l'admettre tout entière – couronne, trône, règne, légende. Un personnage qui, tout ensemble, convoque de très anciennes émotions et de très modernes réalités. Et les lignes en caractères gras aux unes des quotidiens, le lundi 5 mai 1987, tiennent à la fois de l'AFP et d'Homère : « Dalida a été trouvée morte hier en fin d'après-midi à son domicile parisien de la rue d'Orchampt, à Montmartre. Le Samu est intervenu à 18 heures, alerté par une amie de la chanteuse, mais il n'a pu que constater le décès. »

Yolanda Gigliotti est née au Caire en 1933. Famille italienne émigrée au début du siècle, lorsqu'il y avait plus d'espoir de gagner son pain dans l'Égypte en pleine modernisation que dans un village de Calabre. Son père est violoniste à l'Opéra du Caire, et elle vit entre ses deux frères, Orlando son aîné et Bruno son cadet (qui deviendra célèbre comme chanteur puis surtout comme producteur de sa sœur sous le nom d'Orlando). L'enfance de Yolanda est perturbée par des problèmes aux yeux – infections, opérations, myopie, strabisme spectaculaire… La petite fille rêve sur les revues de cinéma et, à dix-huit ans, se présente en secret à un premier concours de beauté. Elle se transforme en vamp brune et devient Miss Égypte en 1954. L'actrice débutante est repérée par le cinéaste français Marco de Gastyne qui l'invite à Paris.

Elle s'y essaie à la chanson. Cours de chant, premiers cabarets, concours de talents : elle est repérée par un trio d'amis déjà puissants, Lucien Morisse, Eddie Barclay et Bruno Coquatrix, respectivement directeur des programmes de la radio Europe 1, fondateur d'un label de disques audacieux et directeur de l'Olympia. Mais leurs règnes à tous les trois sont jeunes et encore fragiles. Il leur faut de l'audace. En 1955, Dalida grave son premier 45 tours, *Madonna* : la séance d'enregistrement est épique, tant elle est paralysée de trac et manque de technique.

Le suivant est *Bambino* : « *Et gratte, gratte sur ta mandoline / Mon petit Bambino / Ta musique est plus jolie / Que tout le ciel de l'Italie / Et canta, canta de ta voix câline / Mon petit Bambino / Tu peux chanter tant que tu veux / Elle ne te prend pas au sérieux.* » Pour l'Histoire, on dira que c'est un des premiers succès « scientifiques » des variétés françaises. Un éditeur avait repéré au festival de la chanson de Naples la chanson *Guaglione* (littéralement : « gamin »), interprétée par Marino Marini. Le Français Jacques Larue (le parolier de *Cerisier rose et Pommier blanc*, le plus grand succès d'André Claveau) lui trouve un titre à la fois

italien et compréhensible en français, *Bambino*. Au départ, on pense confier la chanson à la toute-puissante Gloria Lasso, mais les trois anges vigoureux qui veillent sur Dalida décident que ce sera elle qui enregistrera la chanson.

Sortie pendant l'hiver 1956, *Bambino* devient le tube de l'été 1957. C'est la première chanson que Lucien Morisse décide de « matraquer » sur les ondes d'Europe 1. C'est aussi la première qu'Eddie Barclay sort sous une pochette illustrée. D'ailleurs, la photo de Dalida adossée à un mur lépreux, dévorée des yeux par un gamin énamouré, n'a pas été prise dans l'Italie des néoréalistes mais au parc Monceau. Coquatrix lui ouvre avec une bienveillance fidèle les portes de l'Olympia. Elle résume elle-même : « Bruno Coquatrix, c'est mon succès. Eddie Barclay, c'est mon argent. Lucien Morisse, c'est mon cœur. » Car, comme dans un roman-photo, ces deux solitaires sont devenus amants.

Son envol est irrésistible. En 1958, elle accomplit une performance jamais égalée : au cours de l'année, elle place seize chansons dans les vingt premières places des hit-parades, n'y n'étant jamais représentée par moins de six titres. Il y a *Bambino,* bien sûr, et *Tu n'as pas très bon caractère*, *Maman la plus belle du monde*, *Histoire d'un amour*, *Oh là là*, *Buenas noches mi amor*, *Le Ranch de Maria*, *Gondolier*, *Du moment qu'on s'aime*, *Aïe mon cœur*, *Les Gitans*, *Je pars*, *Dans le bleu du ciel bleu*, *Come prima*, *Tu m'étais destiné* et *Guitare et Tambourin*.

Les disquaires l'aiment passionnément, les magazines se repaissent de ses photos avec son fameux maquillage « pharaonique » – un trait noir qui prolonge les sourcils vers les tempes et répond au brun sombre de ses cheveux. Si, à ses débuts, elle apparaissait comme un nouvel avatar du régiment des « chanteuses à accent », jusque-là dominé par Gloria Lasso, elle semble démoder le genre en l'arrachant aux rêveries des cœurs sédentaires pour en faire un symbole d'une époque moderne au ciel zébré de Caravelle. Après la France, Dalida triomphe en Italie puis dans toute l'Europe et en Asie, et résiste magnifiquement à la vague yé-yé.

Au chapitre de la vie privée, elle épouse finalement Lucien Morisse, mais leur mariage sombre vite. En 1964, la beauté brune décide de se teindre en blonde, ce qui sera sa couleur définitive. Alors qu'elle semble être la chanteuse préférée des Français, sa maison de disques lui présente un talentueux auteur-compositeur italien, Luigi Tenco. En même temps qu'ils préparent ensemble le fameux concours de la chanson de San Remo, qui doit se tenir en janvier 1967, ils vivent une furieuse passion d'amour. La chanson de Tenco, *Ciao Amore*, que chante Dalida, n'est pas couronnée par le jury. Dans la nuit, Luigi Tenco se suicide. Dalida est anéantie.

Dès lors, elle naviguera de dépression en rémission, de tentation suicidaire

en quête spirituelle, sans que jamais la ferveur du public se démente. Elle voyage, lit énormément, manifeste un flair unique dans le choix des chansons qu'elle interprète : le léger *Dirla dirladada* ou *Avec le temps* de Léo Ferré (qui clame que c'est la meilleure interprétation qu'il ait entendue), le duo *Parole, parole* avec Alain Delon ou le mini-opéra de huit minutes *Gigi l'amoroso*, *Il venait d'avoir dix-huit ans* du débutant Pascal Sevran ou la reprise de *J'attendrai* de Rina Ketty qu'elle écoutait enfant, la chanson folklorique égyptienne *Salma Ya Salama* enregistrée en sept langues ou *La Vie en rose* d'Édith Piaf, de fausses confidences écrites sur mesure ou des audaces romanesques étourdissantes… Son art est aussi colonialiste que celui d'Elvis Presley enrobant de sucre et de cuir les Beatles ou Aznavour : elle pose une manière Dalida avec un staccato disco sur *Les Feuilles mortes*, une basse hystérique et des violons suraigus dans *Le Petit Bonheur* de Félix Leclerc, des percussions électroniques dans *Quand on n'a que l'amour* de Jacques Brel…

Ses rentrées parisiennes et ses tournées sont des événements triomphaux, elle est omniprésente à la télévision française et adulée dans les pays arabes, elle conquiert Carnegie Hall à New York et trône au sommet de la variété populaire dans une bonne partie de l'Europe.

Mais le peuple dalidien s'intéresse plus à autre chose. Car elle subit régulièrement de terribles coups du sort qui soutiennent le tirage de la presse *people* : le suicide de son ex-mari Lucien Morisse, puis de son ancien compagnon Richard Chanfray, *alias* « comte de Saint-Germain », de nouvelles opérations aux yeux, des histoires d'amour bancales qui la laissent chaque fois plus fragile. En 1986, elle renoue de façon inattendue avec le cinéma : Youssef Chahine, le plus grand réalisateur égyptien, lui propose d'être l'interprète de son film *Le Sixième Jour*. Sa composition dans le rôle d'une jeune grand-mère est saluée par la critique, unanime. Cela lui ouvre de nouvelles perspectives, et d'autant plus qu'elle commence à se lasser de sa carrière de chanteuse. Mais elle vit une liaison secrète avec un médecin, qui se termine brutalement. Dalida n'en supporte pas plus : elle met fin à ses jours.

Non loin de la maison où elle a vécu de 1962 à sa mort, à Montmartre, une place porte aujourd'hui son nom. Le culte de Dalida se poursuit, génération après génération. Mais l'autre reconnaissance se refuse toujours. Symbole froid de cette tenue à distance, l'hommage mortuaire du président François Mitterrand, dont elle avait bruyamment soutenu la candidature en 1981 : « Dalida laissera le souvenir d'une grande artiste qui a marqué la chanson française. » Certains compliments sonnent comme des gifles.

Voir : Accent ; Barclay, Eddie ; Ferré, Léo ; Télévision.

Darc, Daniel

Cet homme est le seul de ce livre à y prendre place pour tant de raisons qui ne sont pas artistiques. Pour l'histoire de son art (qu'on l'appelle rock ou qu'on l'appelle chanson), Daniel Darc est un mythe. Il incarne dans notre pays un certain nombre de figures qui, ailleurs, peuvent être portées par James Dean, Keith Richards, Gene Vincent ou Cesoria Evora – la chute, la mouise, la reconstruction, l'obstination du sort. Il incarne aussi la part d'ombre d'une époque. Même s'il n'en est pas mort, l'héroïne a raccourci la vie de Daniel Darc et de beaucoup des artistes qui ont démarré au temps de l'orage punk, comme l'absinthe a envoyé au cimetière Jules Jouy, Gaston Couté, Alphonse Allais et quelques autres.

Serge Gainsbourg aimait à citer ces mots en les attribuant à Oscar Wilde : « J'ai mis mon génie dans ma vie et mon talent dans mon œuvre. » Alors, Daniel Darc avait un génie sombre, sardonique, ricanant. Un génie qui élève le sublime sur le sordide et la hauteur sur les ravins. Un génie comme on en croise dans les Évangiles ou les thrillers, comme on en fréquente dans les parages des gouffres et des trônes.

Daniel Rozoum naît en 1959 à Paris. Père juif d'origine russe, dont la mère a été prise dans la rafle du Vel' d'Hiv'. Mère née à Moulins, condamnée à mort par contumace après guerre pour une histoire d'amour avec un officier allemand. Découverte d'Elvis en sixième, double passion pour la littérature et le rock. À dix-neuf ans, il s'embarque dans l'aventure du groupe Taxi Girl, par lequel les ondes françaises passent de l'urgence punk aux années Top 50. Il en reste un pseudonyme (son vrai prénom et le patronyme de Mireille Darc), le tube *Cherchez le garçon* et une féroce addiction à l'héroïne. Taxi Girl agonise jusqu'en 1986 et, pendant presque vingt ans, la vie de Daniel Darc sera le patient naufrage d'un artiste. Galères interminables, disques piteux, éclairs de grâce, espoirs déçus.

Alors que l'on attend plus rien de lui, il sort *Crèvecœur*, début 2004. Un album illuminé, désespéré, flamboyant, sinistre, radieux. Daniel Darc revient d'entre les morts pour prendre place dans le cercle étroit des références rock absolues. Succès commercial, Victoire de la musique et, désormais, une stature unique.

Ses fans ne perçoivent pas toujours qu'une bonne part de sa vie est désormais très loin de la mythologie française du rock'n'roll – un univers de poses, de préventions, de complexes. Or, comme Johnny Cash aux États-Unis, Daniel Darc consacre presque toute son énergie et ses chansons à témoigner de son chemin de foi. Car le chanteur s'est converti dans le sein de l'Église réformée de France. Il ne se restaure pas en protestant roide et gris, mais dans la féroce liberté des âmes appelées.

Après *Crèvecœur*, suivent *Amours suprêmes* en 2008 et *La Taille de mon âme* en 2011. Daniel Darc chante la mort et l'espérance, la faute et la rédemption, l'angoisse et la sérénité. Il en résulte une sorte de folk, de blues, de rock aussi létal que bienveillant, aussi instinctif que chargé de citations. Moitié miraculé, moitié blessé de guerre, il empile les références : il incarne toutes les ambiguïtés des années 80, fécondées par la révolte punk mais avides de faste et de plaisir, il séduit une postmodernité presque sereine dans laquelle les blousons de cuir des fifties s'aggravent de tatouages empilés et *mainstream*. Il se nourrit de Burroughs et de la *beat generation*, des écrivains français du Grand Jeu, de cinéma en noir et blanc, de John Coltrane, de l'Asie des arts martiaux, de *Vivre en disciple* de Dietrich Bonhoeffer, de son appartenance à la fraternité spirituelle des Veilleurs…

Car il compte parmi les chrétiens qui trouvent un verset décisif au chapitre 6 de la première Épître de Paul aux Corinthiens : « Tout m'est permis, mais tout n'est pas utile ; tout m'est permis, mais je ne me laisserai asservir par quoi que ce soit. » Chaque instant de sa vie et son œuvre rappellent alors que la lumière n'est pas faite pour qui marche en plein jour, mais pour la nuit. Il se libère peu à peu des habitudes qui font l'obscurité plus épaisse.

Ses dernières années sont heurtées et heureuses. Beaucoup de travail, beaucoup de ferveur, beaucoup d'amour. Il rêve d'un *never ending tour* à la Bob Dylan, se prépare à collaborer avec Bertrand Burgalat, enregistre ses voix pour l'album *Chapelle Sixteen*, entreprend son autobiographie qui devra s'appeler *Tout est permis mais tout n'est pas utile*. Soudain, le 28 février 2013, Daniel Darc succombe à une embolie pulmonaire. Il est des morts plus imprévisibles. Celle-ci laisse certainement trop de place à la mythologie.

Il est une certitude, cependant. Daniel Darc sait parfaitement ce qu'il dit quand il prononce, en studio ou sur scène, ces mots du Psaume 23 : *« Le Seigneur est mon berger / Je ne manque de rien / Sur des prés d'herbe fraîche / Il me fait reposer. »* Il termine par ces phrases qui valent plus que tout ce qui s'invente de main d'homme : *« Grâce et bonheur m'accompagnent / Tous les jours de ma vie / J'habiterai la maison du Seigneur / Pour la durée de mes jours. »* Cela aussi,

cela surtout, c'est le rock.

Voir : Psaume ; Rock.

Dassin, Joe

Y a-t-il un meilleur album de tous les temps dans la variété française ? Un équivalent du *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* des Beatles ou du *Goodbye Yellow Brick Road* d'Elton John, chargé de tubes immortels et de souvenirs pour trois ou quatre générations ? Ce pourrait bien être un 33 tours sans titre que l'on appelle en général *Les Champs-Élysées*, disque majestueux paru en 1969 avec, sur la pochette, Joe Dassin photographié de profil, mince cigarillo aux lèvres, Ray-Bay en avant sur le nez. Première face : *Le Chemin de papa*, *Le Petit Pain au chocolat*, *Les Champs-Élysées*, *Siffler sur la colline*, *Mon village au bout du monde* et *Me que-me que*. Deuxième face : *Un peu comme toi*, *La Bande à Bonnot*, *La Violette africaine*, *Le Temps des œufs au plat* et *Sunday Times*. Quelque temps après la sortie, on ajoutera même *Ma bonne étoile* à la seconde face. Qui en France a jamais aligné sur deux faces de dix-sept minutes une telle densité de séduction, de simplicité, de bonhomie et de nostalgie ?

Et il n'y a pas que ce 33 tours… La carrière de Joe Dassin compte seize albums et quarante-six singles de 1965 à 1981, qui tous distillent une singulière fragrance de romantisme et de fantaisie, de frivolité et de gravité. Il est voisin des variétés à paillettes mais sans les fautes de goût du genre ; il ne cache pas son admiration pour Georges Brassens sans jouer au troubadour érudit ; il acclimate une certaine américanité dans la chanson française en nous épargnant l'air plouc des *frenchies* en santiags et veste de cuir à franges. C'est l'avantage d'être américain : Joe Dassin avec un lasso sur scène n'aura jamais le ridicule d'Yves Montand chantant *Dans les plaines du Far West*.

Cette ascendance est peut-être ce qui lui fait repérer de grandes chansons country pour en faire des classiques de la chanson française : *Ode to Billie Joe* de Bobbie Gentry qui deviendra *Marie-Jeanne*, *City of New Orleans* et *A Boy Named Sue* de Johnny Cash qui deviendront *Salut les amoureux* et *Un garçon nommé Suzy*… Américain, il sait peut-être mieux que quiconque que l'Amérique réelle n'est pas l'Amérique des mythes : justement, quand il chante *L'Amérique* (« *je veux l'avoir et je l'aurai* »), c'est en adaptant le tube très anglais de Christie, *Yellow River*. D'ailleurs, il ne joue jamais à l'Américain de service dans les

émissions de télé. Il ne sera pas l'Eddie Constantine de la chanson.

Paradoxe ? Oui et non. Il est enfant de bohème, mais d'une bohème prestigieuse. Joseph Ira Dassin est né le 5 novembre 1938 à New York. Son père est le cinéaste américain Jules Dassin, sa mère est la violoniste hongroise Beatrice Launer. Il a treize ans quand son père est chassé des États-Unis par le maccarthysme, dix-sept ans quand ses parents se séparent. Il grandit dans les pensionnats suisses et sur les plateaux de tournage. Son père vit désormais avec la comédienne et chanteuse grecque Melina Mercouri. Famille d'artistes, famille d'intellectuels. Il repart aux États-Unis finir ses études, apprend guitare, piano et banjo, gagne un grand concours d'écrivains en herbe, un boulot d'étudiant lui fait côtoyer Berry Gordy, le légendaire patron des disques Tamla Motown, il rencontre Pete Seeger qui lui fait découvrir Bob Dylan, il gagne ses premiers dollars d'artiste en chantant du Brassens sur le campus où il passe son doctorat en ethnologie…

Après avoir été l'assistant-réalisateur de son père sur *Topkapi*, il entre en chanson tout à fait par hasard. Toute première signature du label CBS en France, il sort deux 45 tours sans succès. Après presque deux ans d'efforts, il est mis sur orbite en 1966 par *Bip Bip* et *Guantanamera*. Suivront quatorze ans de succès. Mais ce succès-là n'a rien d'un hasard. Même s'il écrit et compose, il est convaincu que, plus que la vanité de l'auteur ou le besoin de s'exprimer de l'artiste, c'est le plaisir de l'auditeur qui doit guider toute l'élaboration de la chanson, du premier accord de guitare à la pochette du disque. Au centre, son producteur Jacques Plait. Au quotidien, ses auteurs. D'abord, il travaille avec Jean-Michel Rivat et Frank Thomas qui signent ses premiers tubes. Puis entrent en scène Claude Lemesle et Pierre Delanoë qui, ensemble ou séparément, vont lui donner des dizaines de titres jusqu'à sa mort.

C'est Lemesle qui va le qualifier avec tendresse de « mec attachiant ». Car Joe Dassin est un forcené de l'insatisfaction qui fait récrire leur textes *ad nauseam* à ses auteurs. Ainsi, il faudra à Claude Lemesle deux pleins cahiers de ratures et de versions successives corrigées par Joe Dassin pour parvenir à la perfection de *La*

Fleur aux dents : « *Il y a des filles dont on rêve / Et celles avec qui l'on dort / Il y a des filles qu'on regrette / Et celles qui laissent des remords / Il y a des filles que l'on aime / Et celles qu'on aurait pu aimer / Puis un jour il y a la femme / Qu'on attendait.* »

Ce perfectionnisme s'applique aussi à lui. Dans le métier, on parle de deux cents prises de voix pour *Marie-Jeanne* et d'ingénieurs du son au bord de la crise de nerfs… Il se sent gauche lors de ses premières expériences sur scène ? Il se rode pendant de longues tournées en Afrique noire ou dans de petites salles de province avant de se lancer dans le grand bain des salles parisiennes. Et, alors, ses pairs sont sidérés par le professionnalisme et la rigueur que l'on devine sous sa quinzaine de chansons enlevées à toute allure.

En seize ans de carrière, Joe Dassin va enregistrer plus de deux cent cinquante chansons en français et en anglais pour le marché hexagonal, mais aussi en espagnol, italien, grec, japonais, allemand (« *Sonne scheint, Regen rinnt / Ganz egal, wir beide sind / So froh wenn wir uns wiedersehen / Oh Champs-Élysées* »).

Il n'y a pas qu'aux États-Unis qu'il prend des chansons : *Siffler sur la colline*, *L'Été indien*, *Le Dernier Slow* ou *Le Petit Pain au chocolat* sont à l'origine des chansons italiennes, *Si tu penses à moi* est une adaptation (très peu reggae !) de *No Woman, No Cry* de Bob Marley, *La Complainte des heures de pointe* était allemande avant d'être une chanson parisienne…

À sa mort, il aura vendu 50 millions de disques, avec un credo vigoureusement ancré dans une certaine tradition de la chanson française, depuis Félix Mayol et Maurice Chevalier jusqu'à Bénabar : toujours avoir une accroche qui retienne l'attention dès la première écoute et reste en mémoire. Mais, sous l'apparente simplicité portée par exemple par le refrain de *Taka takata* (« *Taka takata kata kata kata / J'entends mon cœur qui bat / Taka takata kata kata kata / Au rythme de ses pas* »), il obtient de Claude Lemesle une virtuosité toute brassenssienne : « *On s'était enlacés sous l'oranger / Mais la dueña dont c'était le métier / Criait "vengeance, aux arènes !" / Le matador trompé / Surgit de l'ombre et s'avance / Moi, sur mon oranger / J'essaie de faire l'orange.* »

Quand Dassin est envoûté par *Ode to Billie Joe* de Bobbie Gentry, il demande à Jean-Michel Rivat et Frank Thomas de transposer une histoire du sud des États-Unis dans le terroir français : « *C'était le 4 juin, le soleil tapait depuis le matin / Je m'occupais de la vigne et mon frère chargeait le foin / Et l'heure du déjeuner venue, on est retournés à la maison / Et notre mère a crié de la cuisine : "Essuyez vos pieds sur l'paillasson" / Puis elle nous dit qu'elle avait des nouvelles de*

Bourg-les-Essonnes / Ce matin Marie-Jeanne Guillaume s'est jetée du pont de la Garonne. » Et la chanson prendra dans les mythologies populaires françaises une place peut-être plus importante encore que dans la version originale : en faisant du narrateur un garçon, Joe Dassin sous-entend clairement que c'est son enfant naturel qui a été jeté dans la Garonne avant le suicide de Marie-Jeanne. Dans la France de 1967 où l'avortement est hors la loi, le 45 tours fait froid dans le dos quand il passe sur les Teppaz ruraux. Et la face B est *Tout bébé a besoin d'une maman…*

Engagé, Joe Dassin ? Surtout pas ! Son *Siffler sur la colline* fait partie de la bande-son de Mai 68 et il a parfois épousé les grandes angoisses de son époque, comme avec les préoccupations écolo du *Grand Parking* en 1970. Mais il se tient soigneusement loin du front où se précipitent d'autres chanteurs des années 60-70. Il est vrai que son port d'attache semble être quelque part sur un plateau de Maritie et Gilbert Carpentier ou en couverture des *Hit* ou *Podium,* magazines qui brillent alors de tous leurs feux. Certes, il se fait militant pour Boby Lapointe, qu'il prend en première partie et qu'il fait rééditer après sa mort. Mais ses amitiés sont également très pailletées : il signe le dernier succès de la carrière yé-yé de France Gall (*Bébé requin*) et les premiers tubes de son ami Carlos (*Big Bisou*, *Señor Météo*, *Le Bougalou du loup-garou*)…

Ses chansons indéfectiblement joyeuses, ses manières de grand gars sympathique et ses airs un peu lunaires n'empêchent pas une destinée trop rapide. Premier infarctus en 1969, multiples déboires conjugaux et sentimentaux, pathologies emmêlées lors de ses dernières années et, enfin, l'accident cardiovasculaire fatal le 20 août 1980, au cours d'un déjeuner dans un restaurant du port de Papeete, en Polynésie. Menant une vie de travailleur forcené des variétés, il compte parmi les victimes de cette époque où des médecins légers inondent le show business de remontants de cheval et de somnifères pour rhinocéros. Il allait avoir quarante-deux ans quelques mois plus tard.

Joe Dassin disparaît à l'aube de la décennie qui sera la plus cruelle pour tous les chanteurs de sa génération. Peut-être est-ce parce qu'il n'a pas connu l'opprobre de l'insuccès que son *songbook* enchanté est aussi vigoureusement revenu en grâce. Il a fallu beaucoup plus longtemps à Michel Delpech, qui lui aussi avait eu son premier succès en 1965, pour que les jeunes générations consentent à lui rendre hommage.

Ainsi, Dassin est le premier artiste célébré collectivement par la génération postmoderne dès 1993, quand sort *L'Équipe à Jojo*, album d'hommage par dix-huit groupes et chanteurs du moment : Daniel Darc qui chante *Les Champs-*

Élysées, Jean-Louis Murat *Marie-Jeanne*, mais aussi Katerine, Autour de Lucie, Pascal Comelade, Marc Minelli, Les Objets… Fascination générationnelle ou intemporelle ?

Disparu trop tôt, Joe Dassin a quelque chose de Rudolph Valentino, de Carlos Gardel ou de Marilyn Monroe : une aura vierge des atteintes du temps, des regrets et des reproches, une carrière qui est tout entière dans la conquête et dans l'énergie, une trajectoire qui jamais n'amorce de descente… Il n'a pas eu à se demander comment rester au sommet, il n'a pas eu à se demander comment survivre dans un environnement bouleversé, il n'a pas eu à s'interroger sur son avenir. Son avenir a été notre nostalgie.

Voir : Allemand ; Brassens, Georges ; Commerce ; Darc, Daniel ; Delanoë, Pierre ; Delpech, Michel ; Postmoderne ; Télévision ; Tube.

Delanoë, Pierre

Comme pour Albert Willemetz ou Vincent Scotto, on est tenté de résumer la carrière de Pierre Delanoë à de longues listes de tubes mêlant la chanson d'amour au commentaire politique, la pétulante fantaisie à la solennelle gravité, le coup de poing à la caresse. Avec 4 000 chansons en plus de cinquante ans d'activité, il est un athlète de l'écriture comme Scotto était un recordman de la composition, régnant sur les électrophones et sur les ondes pendant plusieurs décennies.

Mais il semble si peu artiste, pourtant – ronchon, réac, stakhanoviste et même agent du fisc. Eh oui, Pierre Charles Marcel Napoléon Leroyer, né à Paris en 1918, a commencé par exercer la sage profession d'inspecteur des impôts. À la Libération, il se lance sans succès dans un numéro de duettistes avec son beau-frère, Frank Gérald, qui plus tard fera aussi carrière comme parolier. Son premier titre déposé à la Sacem sous le nom de Pierre Delanoë s'intitule *Y a un pli dans le tapis du salon*, en 1948. Mais il doit encore patienter. La fantaisiste Marie Bizet enregistre quelques chansons de lui et lui présente le jeune Gilbert Bécaud. Ensemble, ils écrivent *Mes mains* que Lucienne Boyer met aussitôt à son répertoire. Nous sommes en 1953, et Delanoë est lancé. Avec Bécaud, c'est le début d'une belle série de succès : *Je t'appartiens* (1955), *Le jour où la pluie viendra* (1957), *Croquemitoufle* (1958), *Et maintenant* (1961), *Nathalie* (1964), *Je reviens te chercher* (1967), *La solitude, ça n'existe pas* (1970)… Parallèlement, il

commence à travailler pour les vedettes de l'époque : Tino Rossi, Georges Guétary, Édith Piaf, Yvette Giraud… Grâce à lui, la France remporte sa première victoire au concours de l'Eurovision, en 1958, avec *Dors mon amour*, interprétée par André Claveau.

En ce temps-là, personne n'est vraiment choqué que l'on soit juge et partie : le parolier Pierre Delanoë siège aussi à la direction de la programmation d'Europe 1 de 1955 à 1960 ! Quelques années plus tard, c'est une de ses chansons, écrite pour Bécaud, qui donnera son nom à l'émission la plus célèbre de l'épopée yé-yé, « Salut les copains ». Pourtant, les premières années 60 ne sont pas les plus heureuses de Delanoë : il travaille plus pour Les Compagnons de la chanson que pour les jeunes vedettes turbulentes du rock. Mais il signe aussi un disque historique en adaptant une douzaine de chansons de Bob Dylan avec Hugues Aufray, en 1965. Il lui donnera ensuite quelques futurs classiques comme *L'Épervier* (1966), *N'y pense plus, tout est bien* (1967) ou *Stewball* (1973).

Et il s'adapte, trouve un ton et des thématiques qui conviennent à la nouvelle génération, après avoir été le contempteur des nouvelles musiques. Ainsi, comme il a donné à Bécaud ses premières grandes chansons, il livre à Michel Fugain, en 1967, *Je n'aurai pas le temps* et *Tu peux compter sur moi*. Suivront, plus tard, *Une belle histoire* (1972), *Fais comme l'oiseau* (1972), *Attention mesdames et messieurs* (1972), *Bravo monsieur le monde* (1974), *Chante comme si tu devais mourir demain* (1974)…

Il distribue largement des succès : Michel Polnareff avec *Le Bal des Laze* (1969) et *Gloria* (1970), Petula Clark avec *Elle est finie (la belle histoire)* (1963), *Hello Dolly* en version française (1964), *C'est ma chanson* (1966), Gilles Dreu avec *Alouette, Alouette* (1968) et *L'Ombre* (1969), Sylvie Vartan avec *La Maritza* (1968), Richard Anthony avec *Lundi, lundi* (1966), *Tu es ma chance* (1975), *L'Année de nous deux* (1978), Françoise Hardy avec *La Rue des cœurs perdus* (1969), France Gall avec *Ne sois pas si bête* (1964), Dalida avec *Le Lambeth Walk* (1978) et *Laissez-moi danser* (1979), Claude François avec *C'est de l'eau, c'est du*

vent (1970), Nana Mouskouri avec *Que c'est bon la vie* (1967), *Adieu Angelina* (1967), *Quand tu chantes* (1976), *Je chante avec toi liberté* (1981), *L'Amour en héritage* (1984), Nicoletta avec *Il est mort le soleil* (1967), Gérard Lenorman avec *Si tu ne me laisses pas tomber* (1973), *La Ballade des gens heureux* (1975), *L'Enfant des cathédrales* (1977), *Si j'étais président* (1980)… Et aussi Enrico Macias, Marcel Amont, Rika Zaraï, Régine, Patrick Juvet, Nicole Croisille, Carlos, Dave, Éric Charden, Marie-Paule Belle, François Valéry, Mireille Mathieu ou Nicole Rieu, car tout le monde fait appel à la souplesse et à l'inépuisable inspiration de Delanoë.

Mais son travail le plus fructueux de l'époque est celui que, souvent en compagnie du parolier Claude Lemesle, il accomplit pour Joe Dassin : *Le Petit Pain au chocolat* (1969), *Les Champs-Élysées* (1969), *Le Chemin de papa* (1969), *Ça va pas changer le monde* (1975), *Et si tu n'existais pas* (1975), *À toi* (1976), *Il était une fois nous deux* (1976), *Le Café des Trois Colombes* (1976), *Dans les yeux d'Émilie* (1977)… Une autre complicité profonde l'unit à Michel Sardou, avec qui il cosigne souvent ses chansons, dont nombre des fameux « coups de gueule » qui font beaucoup pour la renommée polémique du chanteur : *Les Vieux Mariés* (1973), *Le Curé* (1973), *Les Villes de solitude* (1973), *Le France* (1975), *Le Temps des colonies* (1976), *La Java de Broadway* (1977), *En chantant* (1978), *Les Lacs du Connemara* (1981), *Être une femme* (1981), *Le Fauteuil (Il était là)* (1982), *Vladimir Ilitch* (1983), *Les Deux Écoles* (1984)…

L'usine Delanoë produit aussi des romans, deux récits autobiographiques et des anthologies de poésie, pendant qu'il occupe des fonctions officielles à la Sacem. Il prend même le temps, en 1997, d'enregistrer un disque, *Y a qu'à se laisser vivre*, dans lequel il reprend notamment des chansons écrites pour Sardou, Fugain, Dassin ou Lenorman… Parce que le parolier le plus efficace de sa génération ne s'est peut-être jamais vraiment remis de n'avoir su être un chanteur remarquable.

Voir : Dassin, Joe ;Scotto, Vincent ; Willemetz, Albert.

Delerm, Vincent

On pourrait faire comme si Vincent Delerm était un chanteur qui ne pose aucun problème à personne. On pourrait faire comme s'il n'était pas un peu plus qu'une personne et une œuvre, mais un symbole, un conflit, un symptôme,

une frontière. On pourrait alors faire un alinéa très simple, sans affect et sans risque :

Vincent Delerm est né en 1976 à Évreux. Ses parents sont enseignants et artistes : Philippe Delerm est écrivain, Martine Delerm est écrivain et illustratrice. Élevé dans l'amour de la chanson française, il songe d'abord à se tourner vers le théâtre, voire le journalisme. Son premier album éponyme, en 2002, est un choc majeur. Ensuite, ses albums *Kensington Square* (2004), *Les Piqûres d'araignée* (2006), *Quinze Chansons* (2008) et *Les Amants parallèles* (2013), ainsi que les longues tournées de ses spectacles, toujours formellement audacieux, confirment une écriture et une sensibilité aux prises avec les paradoxes de la culture postmoderne.

On ajouterait deux citations bien choisies, un oxymoron habile et quelques phrases admiratives, et ce *Dictionnaire amoureux de la chanson française* passerait tranquillement à l'article Delpech, Michel – ce qui en soit serait un enchaînement savoureux et bien venu.

Or, Vincent Delerm n'est pas un sujet dont on parle toujours pacifiquement. Il est peu de chanteurs qui aient été à la fois l'objet d'autant de critiques enthousiastes et de fureurs homicides, d'autant d'adhésions énamourées et de caricatures outrées. Parmi ses confrères, même, Vincent Delerm dérange, embarrasse, agace, même si ce n'est pas toujours à voix haute et souvent sur le mode du « ça reste entre nous ». Il ne s'agit jamais d'humeurs boxeuses (comme dans le feuilleton Bénabar-Biolay), mais son seul nom, parfois, parvient à fendiller l'étiquette de bienveillante neutralité du métier.

Ce n'est pas seulement son art qui désarçonne. Beaucoup d'amisdelachansonfrançaisedequalité ne parviennent pas à comprendre comment il peut avoir un tel succès et surtout fasciner autant la presse. L'auteur de ce *Dictionnaire amoureux* reconnaît avoir souvent dû expliquer Delerm à d'autres artistes, surpris qu'on fasse des chansons « avec ça », qu'on épate *Télérama* « avec ça », qu'on tourne autant « avec ça ».

Le propre des bouleversements esthétiques est peut-être, d'ailleurs, d'être inexplicables, tout comme est inexplicable l'essence de la réussite commerciale. Et raconter Vincent Delerm, c'est explorer à la fois l'art et le succès – même si ce succès n'est pas aux dimensions des champions des variétés.

Au printemps 2002, il surgit avec un album sobrement éponyme et des concerts à l'Européen, à Paris (qu'il partage avec Jeanne Cherhal, autre révélation du label Tôt ou Tard). À ce moment-là, la presse se repaît des splendeurs d'un rock français parvenu à l'âge adulte avec les albums *Fantaisie militaire* d'Alain Bashung ou *Auguri* de Dominique A. On n'attend plus de

révolution dans la chanson. Or, seul au piano, Delerm fait entendre quelque chose de totalement neuf – neuf car familier, évident, limpide. Il chante : *« Chez tes parents dans ce cas-là / Y aura* Télérama / *Un album sur Colette / Et le chauffage à dix-sept. »* Cela tient à la fois de la sociologie et du haïku, du croquis de Matisse et du rapport de gendarmerie, de René Guy Cadou et de Pierre Bourdieu.

Son écriture est à la fois attendrie et distante, indulgente et ironique. Il ne cultive ni la charge, ni les flammes, ni les larmes. Il n'est pas Balzac, Zola ou Elvis. Ses parentés se trouvent chez des aquarellistes un peu acides ou des portraitistes sans illusions comme Jules Renard, Woody Allen, Claire Bretécher, Nanni Moretti, Georges Perec, Edward Hopper, Sempé…

Il cite dans la même chanson la rue Saint-Séverin, Modigliani, Gabriel Fauré, Mozart et *Karin Redinger* de Laurent Voulzy… Dans une autre, ce sera Patrick Vieira, les tentes Quechua, la Ligue communiste révolutionnaire, Berlin, les métros Châtelet et Denfert-Rochereau, Wayne Rooney, Mickey, les Happy Mondays, le Bataclan et l'abbé Pierre. Portraits diffractés et fidèles à la fois de nos pensées contemporaines.

Il ne dénonce pas : il fait seulement entendre. Là réside, pour beaucoup, le danger de Delerm : il prive les connivences de connivences, il vide de culture la culture, il enlève aux codes leur valeur de codes. Car ses références, sous l'apparente fermeture du champ sémantique, sont aussi accessibles à tous que celles qu'écrivait Jacques Lanzmann pour Jacques Dutronc. On se plaît à l'accuser d'être *happy few* et parisien, alors qu'il débarbouille de leur prestige les références *happy few* et parisiennes.

Par la verticalité ascendante de sa trajectoire dès son premier album, Vincent Delerm évoque le décollage de Georges Brassens en 1952-1953. Pour la fureur des esprits rétifs, on pense à l'époque des triomphes irrésistibles de Jean-Jacques Goldman ou Patrick Bruel. Or, sans cesse, Delerm ose, essaie, trouve. Il subvertit même les pratiques habituelles des variétés quand il se met en scène en chanteur interviewé (et piteux) dans *Na na na* en duo avec Mathieu Boogaerts ou quand, dans *Il y a un temps pour tout*, il invite Alain Souchon à chanter seulement les sept dernières syllabes de la chanson. Mais le malentendu persiste. Certains n'entendent que des histoires mornes de trentenaires discutant en pull dans une cuisine meublée chez Ikea, alors qu'il scrute un état du monde et l'âme d'un siècle. On le croit générationnel et autocentré alors qu'il interroge le désenchantement contemporain avec une acuité fascinante. Il dessine la société française pour ce qu'elle est devenue : une gamme de profils culturels, eux-mêmes transcrits en types de consommateurs. Il prolonge le lignage du Gustave

Flaubert de *Bouvard et Pécuchet* et du Roland Barthes des *Mythologies*.

Mais il n'est pas seulement sémiologue. En décrivant avec un soin extrême le fugace, le circonstanciel, le daté, le provisoire de nos mémoires collectives, il plonge très profondément sous l'écume du temps. En plaçant des petits riens au centre de son regard, il leur confère une lisibilité qui nous dévoile mieux que s'il manipulait les grandes catégories – l'amour, le désespoir, la solitude, l'ennui, l'espoir… Pour dire la vie, il dit quelques mots de chacune de nos vies.

Voir : Amisdelachansonfrançaisedequalité ; Bénabar ; Biolay, Benjamin ; Postmoderne ; Souchon, Alain.

Delpech, Michel

Pour un flirt, *Le Loir-et-Cher*, *Les Divorcés*, *Inventaire 66*, *Le Chasseur*, *Chez Laurette*, *Rimbaud chanterait*, *Wight Is Wight*, *Que Marianne était jolie*, *Quand j'étais chanteur*, *Ce fou de Nicolas*, *Tu me fais planer*… Dès que l'on parle de Michel Delpech, ce n'est pas un album ou un concert de légende qui vient à l'esprit, mais un flot de titres, comme une pile de 45 tours qui résument à la fois une carrière et une époque. Car ses chansons, outre qu'elles lui ont assuré une immense popularité, constituent aujourd'hui un magnifique traité d'histoire sociale de la France des années 60 et 70 : la vague hippie, l'exode rural, la libération sexuelle, la fin de la famille patriarcale traditionnelle, les mutations du show business, l'ennui de la jeunesse dans une société immobile, le romantisme d'une génération qui rêve de révolution et de bonheur…

Tout commence en 1964 chez Vogue, le label des débuts de Johnny Hallyday, Françoise Hardy ou Jacques Dutronc. Il entre en chanson un peu par hasard. L'époque est propice aux coups de chance : l'année suivante, il participe à la comédie musicale *Copains clopant*, qui contient une chanson qu'il a écrite avec le compositeur Roland Vincent, *Chez Laurette*. Le public et les professionnels le remarquent.

Avec *Inventaire 66*, il change de statut. « *Une mini-jupe, deux bottes Courrèges / Un bidonville et deux Mireille / Une nouvelle Piaf, un petit oiseau de toutes les couleurs / Une nouvelle Darc qui brûle les planches / Une religieuse, un Cacharel / Des cheveux longs, des idées courtes / Un vieux Paris, un Paris 2 / Des paravents à l'Odéon / Un palmarès de la chanson / Et toujours le même président* » : cela ressemble à du Roland Barthes ou à de l'Edgar Morin. Dans ce

premier couplet, toute l'actualité d'une saison dans les unes des magazines et les conversations de comptoir : la mode, le scandale du mal-logement et le rêve des villes nouvelles (finalement, celle-ci s'appellera Parly 2 et non Paris 2), la polémique Antoine-Johnny Hallyday autour d'un couplet des *Élucubrations*, la gloire de Mireille Mathieu et de Sœur Sourire, le scandale de la dernière pièce de Jean Genet…

Inventaire 66 est un tel succès que le maître des variétés de l'époque, Eddie Barclay, lui propose un contrat. Il sort le grand jeu : déjeuner avec vins fins, voiture avec chauffeur, cigare… et tout le monde part à Courbevoie pour faire signer le contrat à papa Delpech, puisque le chanteur n'a pas encore vingt et un ans ! Commence une longue série de tubes qui, l'air de rien, dessinent la France en pleine mutation mieux que tous les manuels de sociologie.

Les mœurs changent et le mariage n'est plus la seule raison pour laquelle les garçons approchent les filles ? Il chante ouvertement : « *Je ferais des folies / Pour arriver dans ton lit* » dans *Pour un flirt*. La France des bien-pensants ne comprend pas ces jeunes gens à cheveux longs et colliers indiens ? Il chante : « *Toi qui as voulu t'emprisonner / As-tu le droit de condamner / Celui qui cherche à s'évader ?* » dans *Wight Is Wight*… La V^e^ République semble à bout de souffle ? Il écrit : « *Marianne a cinq enfants / Quatre fils qu'elle a perdus / Le cinquième à présent / Qu'elle ne reconnaît plus* » dans *Que Marianne était jolie*…

Sous la férule de Johnny Stark, le légendaire « découvreur » de Mireille Mathieu, Michel Delpech mène une vie de chanteur de variétés sans nuages, presque sans scrupules. Gloire, argent, groupies, « expériences » variées. Mais quelque chose se dérègle. Il se sépare de Roland Vincent en 1972, rencontre Jean-Michel Rivat avec qui il écrit *Les Divorcés*, énorme succès qui sera décisif dans l'évolution de la législation française du divorce – le divorce par consentement mutuel est créé en 1975.

Delpech traverse les années 70 entre gloire et spleen. Tout s'enchaîne : le

disque raté, le divorce, la dépression, le bouddhisme puis la conversion au catholicisme – un chemin qu'il racontera plus tard, dans son autobiographie *L'homme qui avait construit sa maison sur le sable*. Il revient lentement, entre velléités d'épouser une nouvelle époque et nostalgies assumées. En 2004, dans sa chanson *Comme vous*, il écrit : « *Nous la* beat generation / […] *Nous avons desserré l'étau / Et brisé les tabous /* […] *Nous pouvons tout entendre / On a tout fait avant vous / Chercher la poudre blanche / Rentrer avec les loups.* »

En 2006, l'année de ses soixante ans, il retrouve le succès avec l'album *Michel Delpech & …* : treize de ses plus grandes chansons enregistrées en duo avec Alain Souchon, Julien Clerc, Bénabar, Laurent Voulzy, Francis Cabrel, Cali… Il est comblé. Sur son album *Sexa*, en 2009, il connaît encore une fois le plaisir de sortir un tube avec *Johnny à Vegas* – « *Il peut s'passer n'importe quoi / Il faudra dix lance-flammes pour qu'il s'efface / Le souvenir de Johnny à Vegas / Johnny à Vegas, Johnny à Vegas.* » Au passage, il salue avec humilité la star plus grande que lui comme, déjà en 1970, il avait constaté que l'Angleterre envoyait en France les sortilèges irrésistibles des Beatles : « *Si le bar était français / Le brouillard était anglais / C'était hier et Paul chantait* Yesterday. »

Mais il ne revient pas sur scène en son nom propre, préférant se limiter aux tournées nostalgiques regroupant plusieurs anciennes stars du passé. En 2012, il tourne dans un film à petit budget, *L'Air de rien*, dans lequel il joue le rôle de Michel Delpech ruiné malgré tous ses tubes et revenant au métier grâce à un huissier de justice compatissant. Son personnage lui ressemble – bourru, patient, contemplant serein son passé. Puis, même si sa popularité ne faiblit guère, il doit peu à peu alléger ses activités : le cancer rôde, qui lui interdit peu à peu de chanter. Il fait le choix courageux de témoigner sur sa maladie, sur les espoirs qu'elle lui laisse et sur l'espérance qui l'aide à la combattre. Car il clame haut et fort sa foi chrétienne, sans pour autant renier son passé – lui aussi sait qu'il faut connaître la nuit pour aimer vraiment la lumière.

Après avoir traversé quelques déserts, Michel Delpech s'éteint début 2016, sans doute rasséréné sur la trace qu'il laisse. Il restera comme le compromis singulier entre une saisissante acuité du regard et une tranquille assomption des codes de la variété commerciale. En cela précurseur de Bénabar – qui n'a jamais caché son admiration pour lui –, il laisse des parts d'héritage à des artistes postmodernes comme Vincent Delerm, Miossec ou Alex Beaupain. Et, s'il comptait parmi les exemples de « chanteurs à minettes » détestés par la critique la plus sévère des années 70, il a fini par incarner la noblesse de la chanson populaire. Un couronnement rare.

Voir : Barclay, Eddie ; Bénabar ; Delerm, Vincent ; Miossec, Christophe ; Postmoderne.

Dion, Céline

Le commerce ne fait pas l'histoire. Aussi Céline Dion pose-t-elle question. Nulle chanteuse dans le monde n'a vendu autant de disques qu'elle, et cela inspire forcément le respect. Et en devenant la plus célèbre chanteuse francophone au monde, elle a démontré que le Québec est capable de prodiges que la France ne sait plus accomplir. Pourtant, que dire d'elle qui ne soit ni un alignement de chiffres ni le récit docile d'une *success story* exemplaire ? Peut-on interroger son œuvre sans y voir autre chose que le prodige d'une adéquation parfaite entre une expression aux contours maîtrisés et les appétances du marché international des variétés ? Autrement dit, peut-on craindre pour elle qu'elle subisse devant la postérité ce qu'il est advenu – pour la seule France – de Perchicot, d'André Claveau ou de François Feldman, champions du commerce dont il est devenu difficile, des années plus tard, de comprendre ce qui pouvait en faire d'aussi indispensables objets culturels ?

Ces questions, d'ailleurs, sont peut-être seulement le signe de l'impuissance du critique à commenter autrement que par la tautologie une flagrante évidence. Après tout, expliquer la gloire de Céline Dion n'est pas un exercice très différent de celui qui consiste à dire pourquoi la photo d'un chaton qui dort nous attendrit ou pourquoi le lagon de Bora Bora fait rêver. En effet, elle pratique un art de l'italique et de la majuscule qui peut laisser indifférent le consommateur exclusif de chanson française nourrie d'exigence textuelle : voix souple et ample, maîtrise technique toujours spectaculaire, fréquents passages d'une sentimentalité fervente à un registre gentiment sensuel, accélérations émotionnelles éblouissantes… Dans les mélodies qu'elle emploie, il n'y a pas partout d'à-pics propices au vertige, mais ses exceptionnelles qualités de vocaliste comblent tous les vides et remplacent souvent le travail d'interprétation. Pour le reste, son bagage composite est parvenu à séduire la planète : les notes portées de la soul et des arias panoramiques de l'opéra, le romantisme littéral de la country music et d'Édith Piaf, les roueries expressives de la pop, la candide sincérité du gospel classique…

En revanche, raconter Céline Dion consiste à feuilleter un album de cartes postales : la naissance dans la bourgade de Charlemagne en 1968, dernière de

quatorze enfants, la chanson écrite par sa mère et enregistrée quand elle a douze ans dans la cuisine, envoyée à un producteur qui hypothèque sa maison pour produire son premier album, disque d'or au Québec en 1982. Puis l'Atlantique traversé, la première partie de l'humoriste Patrick Sébastien à l'Olympia à seize ans, la victoire au concours de l'Eurovision en 1988 sous les couleurs de la Suisse avec *Ne partez pas sans moi*, le premier album en anglais en 1990, qui se vendra à 1,7 million d'exemplaires dans le monde – un score ridiculement modeste au regard des performances à venir. Déjà, ses deux carrières sont emmêlées : elle enregistre un album de chansons de Luc Plamondon, dont *Ziggy*, extrait de *Starmania* qui emporte un beau succès, puis chante dans la version anglophone de la même comédie musicale.

Son album *The Colour of My Love* s'est vendu à 10 millions d'exemplaires quand Jean-Jacques Goldman lui propose douze chansons qu'il a écrites, composées et arrangées. L'album *D'eux*, sorti au printemps 1995, et ses singles (*Pour que tu m'aimes encore*, *Je sais pas*, *Vole*) s'installent d'une manière obsessionnelle sur les ondes françaises. La même performance se reproduit presque à l'identique en 1998 avec toujours Goldman aux commandes, pour l'album *S'il suffisait d'aimer*, qui vend 1 million d'exemplaires en trois mois et demi, pour un total final de 3 millions, avec les singles *Zora sourit*, *S'il suffisait d'aimer*, *On ne change pas*.

Mais si l'on est enclin aux raccourcis néolibéraux, on peut se demander pourquoi cette star mondiale, qui a chanté devant le pape ou pour les jeux Olympiques d'Atlanta, qui a fait la une de *Time Magazine*, qui a été la voix de *Titanic* (qui est alors le film le plus vu de l'histoire du cinéma), continue obstinément à chanter en français ? Car si *D'eux* est l'album le plus vendu de l'histoire des variétés françaises avec 4 millions d'exemplaires dans l'Hexagone et plus de 2 millions à l'exportation, qu'est-ce en comp raison des 31 millions d'exemplaires de *Let's Talk about Love* et des 32 millions de *Falling into You* ?

Si un gardien sourcilleux d'une francophonie jalouse venait à lui faire les

gros yeux, elle pourrait répondre que le seul prix payé est un accent aigu : pour conquérir le marché américain, elle s'appelle Celine Dion et non Céline Dion. Et lorsqu'on l'approche, il se révèle qu'elle n'a rien de ces femmes d'acier ou de ces papillons distants que sont les *recordwomen* de la pop anglo-saxonne. Sentimentale, franche, directe, expansive, elle mène sa carrière au premier degré, clamant son amour pour René Angelil, son manager et mari, et ouvrant grandes aux médias les portes de sa vie heureuse de *performing artist* sédentaire à Las Vegas.

Au cours de l'année 1996, Céline Dion vend 25 millions de CD – soit un disque toutes les 1,26 seconde ! Personne n'a fait mieux, et cela n'arrivera sans doute plus jamais. Elle incarne peut-être moins fortement un moment de notre culture populaire qu'un instant historique pour le Québec, lorsque ces Américains de langue française parviennent à s'imposer aux autres Américains. Un symbole national dans son pays, alors que pour la France elle restera un symbole de l'internationalisation de notre culture.

Voir : Américanisation ; Goldman, Jean-Jacques ; Oubli ; Québec.

Disque d'or

Un disque d'or n'est jamais en or. Heureusement. Ce n'est qu'un constat qui pour être objectif n'en est pas moins d'un usage toujours subjectif. Il tient à la fois de la distinction honorifique et de la tranche d'impôt sur le revenu. Il dit qu'un artiste est important à l'instant, mais sans épuiser toute la gamme des expressions de la gloire. D'ailleurs, Juliette Gréco n'a jamais reçu de disque d'or, et il n'est pas sûr que ses alignements de disques de platine et de diamant garantissent à M. Pokora d'entrer dans l'histoire de la chanson.

Un indice : le premier disque d'or en France est remis le 17 septembre 1957 à Dalida. Il couronne les 300 000 exemplaires vendus du 45 tours *Bambino*. Il n'a rien d'une distinction officielle, puisque c'est Eddie Barclay qui décide de distinguer ainsi une artiste qu'il a sous contrat. Cela fait de la publicité et du champagne, ce qui le comble.

Mais les Français trouvent l'idée très bonne. L'inspiration vient des États-Unis où le *golden record* existe depuis 1942. Là-bas, deux réalités cohabitent en chaque disque d'or : d'une part, un objet décoratif avec un disque doré et la reproduction de sa pochette, le tout étant daté, encadré et pendu au mur ;

d'autre part, un volume de ventes au public dûment constaté. Cet élément est le plus difficile à instaurer et cela ne viendra en France qu'en 1973.

Les seuils vont être définis par l'ampleur de la population du pays et par l'état du marché du disque. L'effondrement de celui-ci depuis l'irruption du numérique a eu un impact radical : le disque d'or, décerné pour 100 000 exemplaires vendus d'un album de 1973 à 2006, est d'abord passé à 75 000 puis, en 2009, à 50 000 exemplaires. Le disque de platine créé officiellement en 1980, d'abord à 400 000 exemplaires puis à 300 000 en 1988, passe à 200 000 en 2006 puis à 100 000 en 2009. Le disque de diamant créé en 1988 pour 1 million d'exemplaires descend à 750 000 puis à 500 000…

Démonétisation ? C'est celle de l'album depuis l'aube du nouveau siècle mais aussi celle du « format court » depuis des décennies, avec le passage du 45 tours au CD single puis au téléchargement : le disque d'or single est à 500 000 exemplaires en 1973, 250 000 en 1991, 150 000 en 2009, 75 000 en 2013.

Mais, à seuil variable, les fonctions restent les mêmes. Ce n'est pas seulement affaire de vanité. Le disque d'or est une preuve *a contrario*. Il sert surtout en défense : comment un artiste le recevant pourrait-il être qualifié de négligeable ? Le public l'a aimé, le public lui a accordé assez de confiance pour acheter son disque, le public atteste de sa valeur. Rédacteurs en chef ou programmateurs de festivals sont sommés d'en tenir compte.

Le disque d'or n'est pas un quartier de noblesse ; tout au plus une inscription au Rotary ou à la médaille du travail. Au mieux, un certificat d'appartenance à la classe moyenne. Sans aucune garantie quant à l'avenir.

Plus tard, pendu au mur, il sera une nostalgie.

Voir : Album ; Single.

Dutronc, Jacques

Faire de si beaux enfants à la chanson française en n'étant pas son amant fidèle, ce n'est pas donné à tout le monde. On dira que Jacques Brel a eu une carrière incroyablement courte en comparaison de l'ampleur de son héritage, mais il est vrai que, comme il le chantait lui-même, son destin a été de « *Mourir face au cancer / Par arrêt de l'arbitre* ». Quant à lui, Jacques Dutronc a réussi la belle performance de ne venir au micro que de loin en loin, d'être chanteur par courts accès séparés d'éclipses. En 2010, il donne ses premiers concerts après

dix-sept ans d'absence de la scène. Performance unique : aucune nouvelle chanson. Rien. À quatre-vingts ans passés, Charles Trenet, Henri Salvador, Charles Aznavour, Juliette Gréco ont encore des chansons nouvelles. Or Dutronc a arrêté d'enregistrer en 2003, à soixante ans. Cela lui ressemble : une grande retenue de gestes, de mots, d'éclats.

Il a toujours fait comprendre que la paresse est sa passion, et il met à son compte les albums démesurément espacés, les chansons ouvertement bâclées, une insistante décontraction. Avec son personnage de flegmatique vaguement cynique et de cossard misanthrope, il assume de bonne grâce le portrait de lui écrit par Serge Gainsbourg (Françoise Hardy l'avait refusé et Jane Birkin l'a enregistré en 1978) : « … *un aquoiboniste / Un faiseur de plaisantristes / Qui dit toujours à quoi bon / À quoi bon* ».

Évidemment, tout est vrai dans *L'Aquoboniste*, et tout y est faux. Ce serait méconnaître l'ampleur révolutionnaire de ses chansons pendant quelques années – et l'on ne fait jamais la révolution par mégarde. Ce serait aussi sous-estimer beaucoup de travail, il est vrai éparpillé dans le temps et partagé entre chanson et cinéma.

Jacques Dutronc est né en 1943 dans la famille d'un ingénieur et pianiste amateur. Il fait partie, à la fin des années 50, de la fameuse bande de la Trinité, dans le IX^{e} arrondissement. Il fréquente le Golf-Drouot, alors quartier général du petit milieu des fous de rock'n'roll français. Il croise dès ce moment-là Johnny Hallyday, Eddy Mitchell, Dany Logan, Long Chris… Il commence une carrière dans le rock avec une huitaine de chansons enregistrées sous le nom d'El Toro et les Cyclones, quelques tournées comme guitariste d'Eddy Mitchell et quelques chansons pour Françoise Hardy, dont *Le Temps de l'amour* – alors qu'ils ne savent évidemment pas encore qu'ils formeront un des couples les plus durables de la chanson française.

Au retour de son service militaire en Allemagne, il est engagé comme directeur artistique par l'éditeur de musique Jacques Wolfsohn, découvreur de Johnny Hallyday et Françoise Hardy pour le compte des disques Vogue. En tant

que tel, Dutronc travaille pour d'éphémères vedettes yé-yé comme Zouzou ou Benjamin. C'est pour ce dernier, un faux beatnik à cheveux longs dont Wolfsohn espère qu'il supplante Antoine, que Dutronc compose une musique sur un texte du journaliste et romancier Jacques Lanzmann, directeur de *Lui*, « le magazine de l'homme moderne ». Les essais enregistrés par Benjamin ne sont pas convaincants, tandis que la « démo » réalisée en quelques minutes par Jacques Dutronc enthousiasme Wolfsohn et Vogue.

Le guitariste et directeur artistique sort de l'ombre, et ce premier 45 tours, *Et moi et moi et moi*, est un des plus grands succès de l'été 1966 : *« Sept cents millions de Chinois / Et moi, et moi, et moi / Avec ma vie, mon petit chez-moi / Mon mal de tête, mon point au foie / J'y pense et puis j'oublie / C'est la vie, c'est la vie.* » La nonchalance acide du chant, la modernité des instrumentations, la qualité des textes loin au-dessus du tout-venant yé-yé : Dutronc est immédiatement un symbole de son époque. Pourtant, avec sa morgue placide, ses costumes bien coupés, ses cheveux sages, il la prend à contre-pied, loin des fleurs hippies, de la hargne des « contestataires » ou de l'éternel sourire ravi des variétés. Peut-être est-ce lui qui incarne le mieux en France l'attitude élégante et distanciée des meilleurs mods anglais, toute l'essence de la pop à la fois aristocratique et populaire des Kinks.

Les radios sont dès lors inondées par *Les Playboys*, *Les Cactus*, *Mini mini mini*, *Les gens sont fous*, *J'ai mis un tigre dans ma guitare*, *On nous cache tout, on nous dit rien*, *La Fille du Père Noël*, *J'aime les filles* ou l'immortel *Il est cinq heures, Paris s'éveille* (*« Je suis l'dauphin d'la place Dauphine / Et la place Blanche a mauvaise mine / Les camions sont pleins de lait / Les balayeurs sont pleins d'balais / Il est cinq heures / Paris s'éveille »*). Jacques Dutronc vend des millions de 45 tours, donne deux cents concerts par an… Pour la sociologie, pour le Roland Barthes et le Georges Perec appliqués à la chanson, c'est évidemment sa voix, mais les mots sont de Jacques Lanzmann, souvent associé à sa compagne Anne Segalen.

Le journaliste a su flairer puis traduire l'air du temps d'une manière singulière. Il s'agit à la fois de délectation et d'ironie, de mordant et de complicité. Dutronc devient ainsi un des premiers chanteurs à citer par rafales des marques commerciales et des personnages de l'actualité : *« Il y a les playboys de profession / Habillés par Cardin et chaussés par Carvil / Qui roulent en Ferrari à la plage comme à la ville / Qui vont chez Cartier comme ils vont chez Fauchon »*, *« J'aime les filles de chez Castel / J'aime les filles de chez Régine »*…

Ce miracle de pertinence est un miracle durable. Car il y a peu de grands succès datés des années 60 qui, comme ceux de Jacques Dutronc, peuvent

s'écouter aujourd'hui sans qu'ils semblent avoir perdu de leur fraîcheur, sans qu'on doive faire un petit effort d'imagination pour retrouver l'importance qu'ils eurent à l'époque. Tout juste Dutronc remplacera-t-il en 2010 la speakrine de la première chaîne par William Leymergie dans *Et moi et moi et moi* dont le texte original disait : *« Cinquante millions de gens imparfaits / Et moi, et moi, et moi / Qui regarde Catherine Langeais / À la télévision chez moi. »*

Après Mai 68, il sort *L'Opportuniste*, fervente affirmation apolotique signée Lanzmann-Segalen : *« Il y en a qui contestent / Qui revendiquent et qui protestent / Moi je ne fais qu'un seul geste / Je retourne ma veste, je retourne ma veste / Toujours du bon côté. »* Suivront *L'Hôtesse de l'air*, *L'Aventurier*, *Le Petit Jardin*, *Le Dragueur des supermarchés*, *Gentleman cambrioleur* (générique de la série télévisée *Arsène Lupin*) mais, en 1973, il se tourne vers une carrière d'acteur en acceptant la proposition de son ami le photographe Jean-Marie Perrier d'être un des deux héros de son film *Antoine et Sébastien.* Il est séduit. Son chemin dans le cinéma le mènera à des sommets de reconnaissance, notamment avec un césar du meilleur acteur pour *Van Gogh* de Maurice Pialat en 1992. Maints grands rôles, tour à tour dramatiques et comiques, dans *L'important c'est d'aimer* d'Andrzej Zulawski, *Le Bon et les Méchants* de Claude Lelouch, *Mado* de Claude Sautet, *L'État sauvage* de Francis Girod, *Sauve qui peut (la vie)* de Jean-Luc Godard…

Dès lors, Jacques Dutronc devient – et s'affirme – chanteur dilettante. L'album *Guerres et Pets* écrit en 1980 avec Serge Gainsbourg (avec notamment *L'Hymne à l'amour (moi l'nœud)*, le 45 tours *Merde in France* en 1984, la collaboration avec Étienne Daho sur *Qui se soucie de nous ?* en 1987 et *Tous les goûts sont dans ma nature* en 1995, les triomphes sur scène en 1992-1993… Il est toujours dans le paysage mais, peu à peu, s'éloigne de la linéarité et de la régularité de ce que l'on peut appeler une carrière, même s'il commence à écrire de plus en plus fréquemment les textes de ses chansons et recherche souvent des postures singulières. En 2000, sur un album de son épouse Françoise Hardy, il enregistre avec elle *Puisque vous partez en voyage* de Mireille et Jean Nohain. Il sort l'album *Madame l'Existence* en 2003, avec une amère chanson-titre coécrite avec Lanzmann : *« Je voudrais m'acheter une démocratie /* […] *Vous vous trompez de boutique / Ici c'est pas la République »*… Son fils Thomas Dutronc prend son envol, devenant un des chanteurs préférés des Français dès son premier album, *Comme un manouche sans guitare*, en 2007.

Quant à lui, l'ancien bon élève et sale gosse des sixties surjoue la désinvolture, la distance, parfois même une petite nuance d'ennui. Pendant sa tournée de 1993, vers la fin du concert, il en arrive aux *Playboys*. Le public

chante avec ardeur en même temps que Dutronc – un classique pareil, tout le monde le connaît d'un bout à l'autre. Mais on voit d'abord un guitariste poser son instrument et quitter la scène, puis le bassiste, puis tous les musiciens, sans que la musique s'arrête. Enfin, Dutronc à son tour s'en va… et on l'entend toujours chanter. Beau joueur, le public acclame le playback. Ce genre de pirouette ne fonctionne qu'avec Jacques Dutronc.

Voir : Hallyday, Johnny ; Hardy, Françoise ; Pop.

Enfants

Nos plus vieilles chansons ? Ce sont nos enfants qui les chantent. Comme nous dans nos jeunes années, ils répètent des refrains vieux de deux, trois, quatre ou cinq siècles – des compositions de la même époque que celles où on mettait une cravate dans les salles de concert classique. Même dans les églises catholiques ou sur les vaisseaux de la Marine nationale, l'âge moyen du répertoire n'est pas aussi vénérable que dans les crèches et les écoles maternelles.

Car toutes ces chansons qu'on nous a enseignées en même temps que nous apprenions à parler, à rester propre et à nous conduire en société, sont peut-être les seules que connaissent tous les Français, quelle que soit leur classe sociale. Ce sont des paroles fixées sur des carillons d'église du XVII^e^ siècle pour *Frère Jacques* et *Dodo, l'enfant do*, le remploi d'un noël du XVI^e^ siècle pour *Il était une bergère*, une vraie chanson de marins pour *Il était un petit navire*, des marches militaires du XVII^e^ siècle pour *La Mère Michel*, du XVIII^e^ siècle pour *Auprès de ma blonde* et *Trois Jeunes Tambours* ou du XIX^e^ siècle pour *Sur la route de Louviers*…

Que tout cela soit aujourd'hui un répertoire réservé de fait aux enfants en dit long sur les rapports existant dans notre culture entre la forme et le sens d'une chanson, entre la signification qu'elle porte et la signification qu'on lui assigne. Puisque l'on vient d'évoquer la facilité avec laquelle des chansons de soldats sont devenues des chansons enfantines, il est plaisant d'enseigner à des gosses innocents la *Marche de la Légion étrangère*. Le rythme et les paroles amusantes leur siéent bien : *« Tiens, voilà du boudin, voilà du boudin, voilà du boudin / Pour*

les Alsaciens, les Suisses et les Lorrains / Pour les Belges y en a plus, pour les Belges y en a plus / Ce sont des tireurs au cul. » D'ailleurs, à la fin des années 90, un producteur a fait enregistrer de manière savoureuse ce chant martial par un groupe vocal de l'âge du CE2.

De plus, les chansons pour enfants leur étaient rarement destinées. *À la claire fontaine*, par exemple, est une classique chanson d'amour du XVII^e^ siècle ; *Au clair de la lune* est une contredanse chantée de la fin du XVIII^e^ et dont le sens est ouvertement libertin ; *L'Hospitalité (Il pleut, il pleut, bergère*) est une aimable fantaisie champêtre écrite, quelques années avant la Révolution, par le poète Philippe Fabre d'Églantine, qui va finir sur l'échafaud en 1794 avec Danton…

Rien ne destine ces chansons aux enfants, sinon le temps : au bout de plusieurs générations, tout leur poids de romantisme, de sensualité ou de violence s'est évaporé. Elles sont à la fois très présentes dans les mémoires et sans réelle portée pour l'auditoire adulte. L'unification linguistique forcenée, qui exige des chansons exclusivement françaises dans les classes et les cours de récréation des écoles de la III^e^ République, fait le reste. Quand on ne peut plus chanter les comptines, les jeux musicaux et les ritournelles en breton, en occitan, en créole ou en une quelconque autre langue que les recteurs d'académie appellent « patois », les chansons enseignées par les instituteurs s'immiscent rapidement dans les familles, passent des cours de récréation aux cours de ferme, des jardins d'enfants aux jardins ouvriers.

Ainsi, la transformation de beaucoup de vieilles chansons en chansons enfantines date souvent de la fin du XIX^e^ siècle, voire du début du XX^e^, par exemple quand Aristide Bruant présente *Compère Guilleri* au cabaret du Mirliton vers 1887. À l'époque, ce n'est pas du tout pour les enfants qu'il chante : « *Pour remercier ces dames / Guilleri les embrassi, carabi / Ça prouve que par les femmes / L'homme est toujours guéri, carabi.* »

Et ce ne sont pas non plus des soucis d'enfant qui amènent à ce que, à partir de 1885, se répande *En passant par la Lorraine* alors que la France est obsédée par la revanche à prendre sur l'Allemagne. Diffusée par l'Instruction publique (l'ancêtre, sous la III^e^ République, de l'Éducation nationale), cette chanson est une forgerie utilisant une mélodie du XVI^e^ siècle et des paroles composées en compilant trois textes de la même époque qui, au début du refrain, disaient tantôt « *En passant par la Lorraine* », tantôt « *En m'en revenant de Rennes* ». Comment ne pas choisir de célébrer la province perdue ? Alors, *En passant par la Lorraine* participe à l'élan patriotique de tout le pays dès le cours préparatoire, avec un tel succès que, dès 1892, le compositeur Louis Ganne en inclut la mélodie dans sa *Marche lorraine*, qui est encore aujourd'hui un grand classique

des défilés de l'armée française.

L'éducateur d'aujourd'hui pourrait dénoncer les ambiguïtés gauloises ou guerrières des vieilles chansons dans lesquelles nos enfants grandissent – et aussi l'ordre social étouffant dans *Sur le pont d'Avignon*, le mépris de la chair à canon prolétaire dans *Malbrough s'en va-t-en guerre*, l'encouragement à une nuisible addiction dans *J'ai du bon tabac*… Mais cette porosité entre l'univers chanté des enfants et des adultes correspond aussi à un temps où l'enfance n'est pas encore autonome. C'est le temps où les petites personnes ne sont pas perçues comme vivant dans un monde différent de celui des grandes – bien au contraire.

Au XIX^e^ siècle, la chanson est un des premiers domaines où l'apparition d'un âge de l'enfance est sensible dans les mentalités et les pratiques. On choisit ce qui leur est destiné avec pour critère l'innocence alléguée des paroles, ce qui permet l'usage de certaines chansons militaires ou maritimes, mais pas celui de chansons de brigands ou de complaintes tragiques. Cependant, on peut soupçonner que la transmission aux enfants d'*Au clair de la lune* révèle un processus secrètement subversif, y compris chez certains auteurs de recueils de chansons enfantines.

Le genre de la chanson enfantine prend son indépendance en tant que pratique créative dès le Second Empire (il nous en reste *L'Empereur, sa femme et le petit prince*) mais surtout sous la III^e^ République. L'âge commercial de la chanson amplifie le mouvement : Jacques Canetti, qui décidément flaire toutes les bonnes idées, confie à son épouse Lucienne Vernay la responsabilité des *Rondes et Chansons de France*, série de huit livres-disques vendus à des millions d'exemplaires à partir de 1953. Puis vient le temps des empereurs régnant sur des générations entières : Anne Sylvestre avec ses *Fabulettes* apparues en 1964, Chantal Goya à partir de 1976, Henri Dès à partir de 1977, Aldebert et ses *Enfantillages* à partir de 2008… Des chanteurs « normaux » tendent parfois une perche au jeune public, soit sciemment (*Ouvrez la cage aux oiseaux* de Pierre Perret), soit à leur corps défendant, enseignants et maisons de disques puisant dans leur œuvre (*La Cane de Jeanne* de Georges Brassens, *La Maman des poissons* de Boby Lapointe…).

Mais il reste que l'enfant tend à déserter la chanson. Les années 50, après Minou Drouet dans les librairies, ont aimé les toutes jeunes voix chez les disquaires, en accentuant parfois grossièrement la jeunesse des interprètes (comme Marie-José Neuville, qui ne lâche ses nattes qu'à vingt ans). Dans les années 60 et 70, le show-biz français a consommé quelques courtes carrières qui séduisent peut-être autant les parents que les enfants (Éric Damain, Roméo…). Une pratique qui récidive de loin en loin, comme avec Ilona Mitrecey, son

Monde parfait et quelques autres tubes à partir de 2005.

Le jeu s'est considérablement durci avec Vanessa Paradis. Elle est passée à l'âge de huit ans dans l'émission « L'École des fans », où Jacques Martin met des enfants au micro. Jusque-là, tout va bien. Quand, au printemps 1987, quelques mois avant son quinzième anniversaire, sort *Joe le taxi*, un paradoxe français devient éclatant. Elle reste en tête du Top 50 pendant onze semaines, vend plus d'un million de 45 tours mais devient certainement la chanteuse la plus détestée depuis des lustres. Des journalistes parlent d'une artiste préfabriquée, d'une lolita exploitée, de « la chèvre de M. Seguin du show-biz »… Elle racontera plus tard la haine à bout portant des filles qui lui crachent dessus dans la rue, de l'énorme tag « Vanessa salope » à la peinture noire devant chez elle, des professeurs qui la saquent systématiquement en faisant ricaner la classe.

Cette France assigne une toute jeune fille à l'enfance. Vanessa Paradis choque parce qu'elle contrevient aux frontières claires du monde enfantin : qu'elle chante et se montre avec un genre de sourire ou de déhanchement qui ne seraient « pas de son âge » suffisent à lui valoir d'être haïe. Elle n'est pas l'enfant normale à qui est destinée l'énorme production de disques et de spectacles « jeune public ». Elle est si éloignée de ce champ paisiblement délimité qu'elle devient scandale. Elle chante pour les grands, et son charme ne peut que sembler contre nature, pervers, dangereux. L'enfant semble devoir n'être rien d'autre qu'un personnage ou un consommateur de la culture populaire. Sa voix n'a plus le droit que de se fondre dans les chorales qui, de loin en loin, s'installent pour un temps au sommet de l'affiche. On le tient à sa place.

Voir : *Au clair de la lune* ; Brassens, Georges ; Canetti, Jacques ; Perret, Pierre.

Engagement

Sur un album collectif de leur label Tôt ou Tard, en 2005, Mathieu Boogaerts et Vincent Delerm se mettent mutuellement en scène dans la chanson *Na na na*. Le premier fait le journaliste et chante : « *Vous semblez aller bien / Vous n'êtes pas révolté / Alors tout vous convient / Dans notre société ?* » Et Delerm bafouille : « *Non, ce n'est pas du tout que tout me convient, mais après la chanson, enfin les chansons ne sont pas forcément le meilleur terrain, le meilleur territoire pour… voilà.* » Au refrain : « *Et je suis sorti en regrettant / De ne pas avoir répondu / Na na na na na na na na.* »

Que répondre d'autre que « *na na na na na na na na* », après tout ? La question pourrait être la même avec tout artiste en tout temps : pourquoi ne pas être le reflet du monde tel qu'il est, dans toute sa noirceur ? Pourquoi ne pas lutter pour le rendre meilleur ? Comme le résumait Georges Brassens dans *Honte à qui peut chanter*, qu'il n'a pas eu le temps d'enregistrer avant sa mort : « *Honte à cet effronté qui peut chanter pendant / Que Rome brûle, elle brûle tout l'temps.* »

Il faudrait prendre sa part de fardeau et donc s'engager. Et l'engagement est un souci récurrent, sinon central, depuis les années 60. Engagé, donc, le chanteur qui donne de la voix dans le bon sens, qui donne des mots aux causes justes, qui se laisse convoquer par l'Histoire quand il écrit. Ce qui permet à Jean Ferrat, lorsqu'il est interpellé à la télévision sur la santé de la « chanson engagée », de lancer : « Et Johnny Hallyday ? Croyez-vous qu'il n'est pas engagé, Johnny Hallyday ? »

La pirouette est juste. L'affirmation selon laquelle on se consacre au divertissement – et au divertissement seulement – est souvent le premier masque du conservatisme. Mais la question est plus complexe. Plus retorse, surtout.

Car le mouvement a commencé bien avant que Vincent Delerm et Mathieu Boogaerts n'apparaissent dans le paysage : la chanson française ne combat plus. Ou alors avec d'autres armes et sur d'autres fronts que les grandes oriflammes des aînés – *Ma France* de Jean Ferrat, *Franco la Muerte* de Léo Ferré, *Les F…* de Jacques Brel, *Hexagone* de Renaud, *Parachutiste* de Maxime Le Forestier…

Il y avait un temps où l'on mettait volontiers des révolutions, des fusils et des bombes dans les 33 tours vendus chez les disquaires. Dans la France où le pire qui pouvait arriver à un adolescent était de devoir se contenter de travailler en usine, on chantait le grand soir chaque après-midi en rentrant du bahut. Même le doux Georges Moustaki, qui n'a jamais appartenu à un parti politique, enregistrait en 1974 une chanson d'amour singulière, *Sans la nommer* : « *Je voudrais, sans la nommer / Vous parler d'elle / Bien-aimée ou mal aimée / Elle est fidèle / Et si vous voulez / Que je vous la présente / On l'appelle / Révolution permanente* » – la révolution permanente, concept central du trotskisme…

Cela fait belle lurette que les chansons que l'on entend à la radio ne vrombissent plus avec cette force. Mais doit-on vraiment croire que les années 60-70 furent plus politiques et que notre temps est plus détaché ? Si quelque chose a changé, ce sont peut-être les conditions qui voient s'exercer ce sacerdoce de la chanson engagée. Le simple mot de *fasciste*, si libéralement répandu dans la chanson pendant quelques lustres, ne s'entend plus que chez la rappeuse Keny Arkana ou chez quelques groupes de rock « antifa ».

Pour le reste, on saupoudre, on sous-entend, on n'ose plus crier. Deux moments sont déterminants. D'abord 1981, qui domestique les discours d'espérance. On a haï la France gouvernée à droite depuis 1958 et, le temps de laisser une chance au changement, celui-ci amorce son virage libéral. François Béranger a beau clamer, en 1982 : « *Le vrai changement, c'est quand ?* », la chanson n'osera plus chanter l'alternance à venir et les lendemains qui chantent.

Ensuite, à partir de 1984, le Front national impose l'unanimité. De la violence des expressions musicales extrêmes (le fameux slogan « *La jeunesse emmerde le Front national* » lancé par Bérurier noir) à l'engagement plus enrobé des grandes stars de la variété (*Anne ma sœur Anne* de Louis Chedid en 1985, *C'est ça la France* de Marc Lavoine en 1996, *Tout le monde* de Zazie en 1998…), la résistance aux thèses d'extrême droite est à la fois un passage obligé et un écran de fumée. La gauche de Daniel Balavoine, Jean-Jacques Goldman, Alain Souchon, Francis Cabrel et de leurs descendants est morale, toujours morale.

Devenue antiraciste, tolérante, antiterroriste, la chanson *mainstream* passe de l'« engagement politique » à l'« engagement citoyen ». Çà et là, et notamment chez les amisdelachansonfrançaisedequalité, on traque la dépolitisation, le silence – et, qui sait ? la lâcheté ou l'inconscience. Pourtant, sans remonter à l'œuvre à peu près muette du point de vue politique d'un Maurice Chevalier ou d'un Charles Trenet, le détachement n'est pas neuf. Serge Gainsbourg, qui donnera à la France quelques-uns de ses scandales les plus utiles, de *Je t'aime moi non plus* à *Aux armes et cætera*, affirme ainsi fermement, dans une interview télévisée de 1968 : « Le gars qui va payer quinze cents francs pour un fauteuil de music-hall n'est pas là pour assimiler un message politique. »

Pourtant, la politique va et vient. Par vagues, par foucades, par prurits, par larges mouvements, les artistes parlent, signent des appels, montent sur des scènes surmontées de banderoles. Cali se bat en 2007 pour Ségolène Royal ; Sarkozy suscite des dizaines de chansons hostiles jusqu'aux derniers jours de son mandat en 2012, l'on croit que ne plus écouter Carla Bruni est un geste de gauche… Mais l'on s'engage plus volontiers pour les victimes du tsunami, les enfants d'Haïti, les Restos du cœur. Et la chanson n'est pas la seule à déserter la politique. Elle suit sans doute les Français.

Peut-être, surtout, faut-il entendre ce que dit le rappeur Lino, l'ancien leader d'Ärsenik, dans *Cinéma pour aveugles*, un titre paru en 2015 sur un album de Grand Corps Malade : « *Si la musique changeait les choses, elle serait illégale.* » La chanson s'est peut-être rendu compte de quelque chose…

Voir : Amisdelachansonfrançaisedequalité ; Brassens, Georges ; Bruni,

Carla ; Delerm, Vincent ; Engagement ; Ferrat, Jean ; Gainsbourg, Serge ; Goldman, Jean-Jacques ; Hallyday, Johnny ; Moustaki, Georges ; Rap ; Souchon, Alain ; Yé-yé.

Étrangers

Contrairement à des nations jeunes comme les États-Unis, l'Argentine ou l'Australie, la France ne se berce pas de la mythologie de l'immigrant arrivé sans autre bagage que des espoirs, un accent impénétrable et quelques effets personnels dans un vieux sac. Elle le pourrait, mais elle préfère gratter jusqu'au sang les taches qu'elle voit sur sa peau, disserter sur l'identité nationale et sur le droit du sol, imaginer qu'elle devait n'attirer personne et rester intouchée. En outre, la longue et diverse histoire coloniale de la France complique les représentations entre l'immigré, l'étranger, le « différent »… On peine à admettre que le Français archétypal puisse être né à quelques milliers de kilomètres de Notre-Dame-de-Paris, ou que ses parents aient traversé quelques déserts et quelques mers avant de poser pied ici. Avant que le football n'ait donné une coloration bigarrée au drapeau tricolore, le seul mythe populaire englobant le monde entier dans la France était celui de la Légion étrangère – aventuriers, réprouvés, héros venus mourir pour *La Marseillaise*.

Peut-être est-ce parce qu'on ne parvient pas à penser vraiment la France ouverte que l'on ne perçoit pas combien sa musique populaire est peuplée d'étrangers. À chaque génération, elle a chanté avec des artistes venus d'ailleurs. Ce peut être l'ailleurs proche avec Fragson (le chanteur de « *Si tu veux faire mon bonheur / Marguerite, Marguerite / Si tu veux faire mon bonheur / Marguerite, donne-moi ton cœur* »), né à Londres d'une mère française et d'un père belge, qui mènera des deux côtés de la Manche la première carrière bilingue du XX^e^ siècle. Ce peut aussi être la carrière d'Amiati, qui monte sur scène vêtue d'un drapeau bleu-blanc-rouge comme d'une toge antique et crée les plus outranciers hymnes populaires de la revanche (*Le Fils de l'Allemand*, *Le Maître d'école alsacien*, *Alsace et Lorraine*, *Le Violon brisé* ou l'adaptation chantée du *Clairon* de Paul Déroulède) sans que sa naissance italienne embarrasse personne.

Et trouver un Maurice Chevalier, un Charles Trenet ou une Mistinguett sans ascendance étrangère semble faire oublier la spectaculaire litanie des Joseph Gandhour dit Reda Caire, Lambros Worloou dit Georges Guétary, Nathan Korb

dit Francis Lemarque, Chahnour Aznavourian dit Charles Aznavour, Lucien Ginsburg dit Serge Gainsbourg, Guy Béhar-Hassan dit Guy Béart, Monique Serf dite Barbara, Yolanda Gigliotti dite Dalida, Yussef Mustacchi dit Georges Moustaki… Et doit-on oublier que Léo Ferré est monégasque, que Nino Ferrer est italien, que Jacques Brel ou Adamo sont belges (et aussi italien, pour le second) ? Et doit-on remonter loin dans les arbres généalogiques pour trouver une grand-mère italo-marocaine chez Édith Piaf, une mère italienne chez Georges Brassens, des parents italiens chez Francis Cabrel ?

Nul art n'ouvre autant ses bras aux étrangers que la chanson. Elle ne demande ni diplôme, ni investissement financier, ni même de savoir toujours bien parler français – après tout, Mike Brant n'a-t-il pas atteint les sommets des hit-parades avant de comprendre ce qu'il chantait ? Il n'y a guère de carrière légale qui offre des espoirs aussi vastes, et sans séparer les impétrants selon leur naissance. Pour certains, comme pour Charles Aznavour, l'urgence matérielle est un aiguillon de plus, et la chanson une assurance de liberté : à neuf ans, il gagne sa vie sur les planches et, s'il connaît des moments de gêne, voire de disette, il ne sera jamais menacé par l'usine ou l'atelier.

Qu'on ne croie pas qu'il profite d'un âge d'or, d'une période pendant laquelle la France est plus câline avec l'étranger. Le pays qui lui donne sa première chance, comme il accueille un musicien de bar nommé Joseph Ginsburg ou s'amourache des compositions du Polonais Casimir Oberfeld, sera bientôt celui de la rafle du Vél' d'Hiv'.

Mais, à quatre-vingt-dix ans passés, lorsque la jeune génération rend hommage à son répertoire dans l'album collectif *Sa jeunesse*, Aznavour constate forcément une continuité avec ses nouveaux interprètes d'origines maghrébines, africaines ou européennes variées. Eux aussi ont ouvert les portes en chantant.

Voir : Accent ; Aznavour, Charles ; Brassens, Georges ; Cabrel, Francis ; Francité.

Farmer, Mylène

Peu d'artistes parviennent à provoquer une palette aussi large de sentiments exagérés. Mylène Farmer est une déesse, un démon ou bien personne. Car beaucoup de Français l'ignorent, de la même manière que, selon leur âge, ils habitent un monde sans Mireille Mathieu ou Rihanna. Mais ils sont nombreux à la révérer ou à la haïr, tout également sans nuance.

Pourtant, le sociologue, le critique, le psychiatre ou le statisticien ont tout autant à dire et à apprendre de Mylène Farmer. Fin 2015, elle totalise quarante-six titres classés dans le Top 10 français dont quatorze à la première place (alors que personne d'autre n'a atteint le sommet plus de six fois depuis la naissance du Top en 1984) et, parmi ceux-ci, une suite ahurissante de huit n° 1 en huit singles consécutifs. D'ailleurs, on pourrait croire que cette série impériale daterait de l'explosion de sa popularité. Mais non, c'est en 2008-2012 qu'elle aligne au sommet *Dégénération*, *Appelle mon numéro*, *Si j'avais au moins*,*C'est dans l'air*, *Sextonik*, *Oui mais… non*, *Bleu noir* et *Lonely Lisa*. Cela signifie autre chose qu'un événement fondateur auquel une génération serait restée fidèle : c'est plutôt une conquête patiente et implacable.

Son empire s'étend peu à peu, même si l'on croit que sa place dans l'Histoire est clouée aux années 80 ou 90, même si l'on pense que son rôle fécondateur est rempli depuis belle lurette et qu'elle a fini de secouer la vieille morale comme le firent avant elle toutes les gloires des décennies modernes, dont les plus grands succès sont concentrés sur leurs premières années, vers 1965 ou 1975.

Or, quelque chose de moins conventionnel et de plus secret survient avec elle, qui tient de la conspiration de masse : les fans du début, fraction d'une France qui ignorait qu'il restait encore des terres sombres à conquérir, sont devenus un vaste peuple. Mylène Farmer n'est pas un mot de passe ; Mylène Farmer est une culture.

Quand elle apparaît, en 1984, dans le paysage du Top 50, c'est en chantant

une comptine singulière : « *Un maman a tort / Deux c'est beau l'amour / Trois l'infirmière pleure / Quatre je l'aime / Cinq il est d'mon droit / Six de tout toucher / Sept j'm'arrête pas là / Huit j'm'amuse.* » Cela lui ouvre les portes du show-biz, même si ce n'est pas un grand tube : 100 000 exemplaires vendus du 45 tours, face aux millions de *Toute Première Fois* par Jeanne Mas…

Mylène Gauthier est devenue chanteuse par hasard, en rencontrant un trio de jeunes musiciens et producteurs. *Maman a tort* était déjà écrit avant elle. Pendant ce temps, elle avait fait beaucoup d'équitation, trois ans au Cours Florent, de médiocres photos de mode… Née au Québec en 1961 de parents français, Mlle Gauthier a choisi de s'appeler Farmer par référence à Frances Farmer, actrice à Hollywood dans les années 30-40. Jeune star au comportement volontiers fantasque et rebelle, celle-ci est enfermée plusieurs années dans des hôpitaux psychiatriques, soumise aux électrochocs et aux injections d'insuline, violée et prostituée par des infirmiers et, pour finir, lobotomisée. Le film *Frances*, avec Jessica Lange, qui raconte le calvaire de l'actrice américaine, sort en France en septembre 1983. Le premier 45 tours de Mylène Farmer sort en mars 1984.

En se teignant en roux et en choisissant ce pseudonyme, elle ignore qu'elle va devenir la plus star des stars françaises, personnage distant et secret, objet d'un culte effréné de la part de fans aux comportements parfois inquiétants. Surtout, elle va changer la couleur des variétés françaises. Alors que les refrains de filles parlent surtout de gentils câlins et de petites fâcheries, elle donne aux variétés une épaisseur, un trouble et – pour tout dire – un sexe. Si l'auteur de *Maman a tort* rêve d'un personnage fragile, meurtri, racé, à la Françoise Hardy, Mylène imagine volontiers un univers plus soufré. Après quelques chansons inaugurales, elle écrit ses textes, et ses premières années de carrière seront très sombres. Les clips XVIII^e^ de *Libertine* ou *Pourvu qu'elles soient douces*, avec leurs dentelles et leurs lumières à la *Barry Lyndon*, éclipsent paradoxalement la noirceur générale de ses chansons – mort, regrets, solitudes. Lorsqu'elle monte enfin sur scène en 1989, c'est avec des rites crépusculaires dans un décor de

cimetière.

Les fans se livrent à un patient travail de décryptage de ses chansons et de tous leurs doubles sens (« *Tu fais des Ah !, des Oh ! / Derrière ton ouvrage / Quand mon petit pantalon / Debout et de dos / Sans perdre courage / Dénude tes obsessions* » dans *Pourvu qu'elles soient douces*), tandis qu'elle décide d'une politique de promotion à rebours de tout ce qui se fait à l'époque, en parlant aussi peu que possible à la presse et en préservant avec constance le secret sur sa vie privée. Pendant ce temps, ses chiffres de ventes donnent le vertige, la migraine ou la nausée, selon le point de vue. Mais, chez Mylène Farmer, on ne compte qu'en millions d'exemplaires.

Pourtant, il y a *Giorgino.* En 1995, son pygmalion des débuts et compositeur fidèle, Laurent Boutonnat, réalise son premier long métrage de fiction. Elle y joue le rôle d'une autiste dans un village enneigé. Le film va décrocher le record du film français ayant perdu le plus d'argent : construit tout entier sur le personnage de Mylène Farmer, il attire seulement 60 309 spectateurs en France.

À peine un an plus tard, le single *XXL* puis l'album *Anamorphosée* déferlent. Partout, Mylène étale de la lumière : pochette blanche, cuisses nues, lightshow éblouissant de sa deuxième tournée… Puis l'album *Innamoramento* étourdit les radios de refrains presque légers, et la tournée qui suit ressemble à un culte new age. Elle est toujours aussi inaccessible, mais son univers n'a plus guère à voir avec Edgar Poe…

Alors que la matière musicale qui a fait ses succès – une dance music piquetée d'allusions rock – commence à vraiment dater, on murmure qu'elle prépare sa sortie, la presse bruisse des récriminations de ses fans qui la voudraient plus chaleureuse, elle se révèle une productrice redoutable lorsqu'à son tour elle lance une jeune artiste, la chanteuse pour préadolescentes Alizée… Quand elle sort en 2005 un nouvel album, *Avant que l'ombre*, celui-ci peine à atteindre le million d'exemplaires vendus, mais sa compilation *Les Mots*, parue en 2001, détient le record absolu dans cette catégorie, avec 1,8 million d'exemplaires. Et ses concerts à Bercy, début 2006, sont une énorme démonstration de force, avec un décor et des effets spéciaux à couper le souffle. Suivent d'autres records, des Stade de France, des colliers de n° 1, une incursion dans la sono mondiale en 2015 avec *Stolen Car*, chanté en duo avec Sting… Et des paradoxes têtus, des contre-pieds à sa propre légende. Car comment peut-on être à la fois un personnage aussi discret et aussi massif, aussi commercial et aussi imprévisible ?

On découvre qu'elle est une amie de Salman Rushdie, mais elle écrit des textes scolairement oulipiens (« *Coma t'es sexe, t'es Styx, extatique / Coma t'es*

sexe, t'es Styx, test, test statique ») ou d'une platitude obstinée (« *Vanité c'est laid / Trahison c'est laid / Lâcheté c'est laid / Délation c'est laid* »). Mais que lui demande-t-on, sinon de décrire à la fois la sexualité et le malaise, de fournir à la fois des mantras et des codes, d'être toujours ailleurs et pourtant conforme ? Son âge peut alors ne jamais finir. Wikipédia s'extasie que sa gloire s'étale sur quatre décennies. Ce n'est qu'un début.

Voir : Commerce ; Pop ; Sexe.

Ferrat, Jean

Jean Ferrat aime à se dire fait tout d'un bloc. Il chante *Je ne suis qu'un cri* sur des paroles de son fidèle ami Guy Thomas : « *Je ne suis pas littérature / Je ne suis pas photographie / Ni décoration ni peinture / Ni traité de philosophie / Je ne suis pas ce qu'on murmure / Aux enfants de la bourgeoisie / Je ne suis pas saine lecture / Ni sirupeuse poésie / Je ne suis qu'un cri.* »

Voilà qui n'est pas seulement un autoportrait flatteur. C'est un credo plus qu'un aveu. Car être Jean Ferrat, c'est vouloir être jaillissement et se découvrir précision ; s'aimer fervent et se soumettre à la patience ; souhaiter clamer d'un seul jet et devoir revenir sur ses pas… Jean Ferrat n'a pas été le premier artiste à devoir apprivoiser la tension entre l'instinct créatif et le métier des variétés, mais il a sans doute été l'un de ceux qui l'ont vécu avec le plus d'habileté, assumant des paradoxes qui auraient paralysé des âmes plus ivres. Il est le chanteur qui, à un mois d'intervalle, sort en 45 tours *Camarade* et *Sacré Félicien*, c'est-à-dire la grave fraternité des luttes et des « *cent fleurs du mois de mai* » puis l'amitié musquée du poker où « *il vaut mieux faire / Le boucher que la vache* ». Et il sait être autant une star de *Télé 7 Jours* que l'inspirateur de désirs révolutionnaires, autant un commerçant qu'une conscience – la posture est rare.

Ce qui fait qu'on ne sait quel Ferrat durera le plus. Il est le chantre des révolutions rouges, qui arma *Potemkine*, clama *Cuba sí*, défila *En groupe, en ligue, en procession* et dut finir par admettre *Le Bilan*. Il est aussi le mélodiste qui géra *La Montagne* d'une voile immense, l'ermite d'Antraigues-sur-Volane sortant de temps à autre de sa retraite pour s'en prendre aux mœurs des médias et du show business du moment. La voix grave unissant les vastes foules de la Fête de l'Humanité et les samedis soir des Français soudain ivres de poésie devant leur télévision.

Jean Tenenbaum naît en 1930. Il est le dernier des quatre enfants d'un petit joaillier, juif russe naturalisé français, et d'une mère auvergnate. Elle chante à la maison *L'Air des clochettes* de Léo Delibes, ses aînés aiment Tino Rossi, et ses cadets Charles Trenet. La guerre vient. Mnacha Tenenbaum disparaît dans la Shoah en 1942. Sa famille est mi-juive et connaît tantôt une relative sécurité, tantôt de terribles menaces. Jean découvre la solidarité exemplaire de résistants communistes.

À la Libération, Jean est adolescent et doit travailler pour aider sa famille. Il essaie de devenir ingénieur chimiste mais rêve de chanter ou de jouer la comédie, tient la guitare dans un orchestre de jazz, écrit ses premières chansons… En 1954, il se jette à plein temps dans le circuit des cabarets. En 1956, il met en musique *Les Yeux d'Elsa*, poème de Louis Aragon qui sera enregistré par André Claveau, un des chanteurs les plus populaires de l'époque. Deux ans plus tard, il rencontre une chanteuse, Christine Sèvres, qui va devenir son épouse. Mais sa carrière tarde à démarrer. Il passe par sept ans de petits espoirs et de petites occasions, sept ans de « *Cette fameuse fin du mois / Qui* […] *nous revient sept fois par semaine* », comme le chantait Léo Ferré dans *La Vie d'artiste*.

Son paysage s'éclaire avec *Ma môme*, en 1960, une chanson prolétarienne comme les années 30 les aimaient tant, mais dans une France en pleine modernisation : « *Ma môme, elle joue pas les starlettes / Elle met pas des lunettes / De soleil / Elle pose pas pour les magazines / Elle travaille en usine / À Créteil.* » Le texte a été écrit par un camarade de cabaret, Pierre Frachet, comme une parodie sixties d'Aristide Bruant. Jean Ferrat perçoit le potentiel d'émotion derrière le pastiche, la justesse des images qui ne demandent qu'un écrin de valse musette pour donner des couleurs neuves au tableau classique des amoureux seuls au monde. Succès, et surtout un succès intemporel.

En 1961, Zizi Jeanmaire lui demande des chansons et l'engage en première partie de son spectacle pour six mois à l'Alhambra. C'est son premier music-

hall, pour lequel il cesse de s'accompagner sur scène à la guitare. *Deux Enfants au soleil*, également enregistré par Isabelle Aubret, contribue à l'ancrer dans l'esprit du public. Mais tout décolle vraiment fin 1963 avec *Nuit et Brouillard*, qui confirme que la chanson populaire et son public savent aborder tous les sujets. Malgré les réticences de l'audiovisuel public, à peine un an après le traité de l'Élysée qui scelle la paix avec l'Allemagne, *Nuit et Brouillard* est un double succès commercial et critique en disant l'horreur de la déportation : « *Ils étaient vingt et cent, ils étaient des milliers / Nus et maigres, tremblants, dans des wagons plombés / Qui déchiraient la nuit de leurs ongles battants / Ils étaient des milliers, ils étaient vingt et cent.* »

Ce succès se transforme en gloire fin 1964 avec *La Montagne*, hymne à sa chère campagne ardéchoise où il a acheté une maison, et dont il dessine à la fois les mutations et l'intangible beauté : « *Ils quittent un à un le pays / Pour s'en aller gagner leur vie / Loin de la terre où ils sont nés / Depuis longtemps ils en rêvaient / De la ville et de ses secrets / Du Formica et du ciné /* […] *Pourtant, que la montagne est belle / Comment peut-on s'imaginer / En voyant un vol d'hirondelles / Que l'automne vient d'arriver ?* » L'année suivante, autre chanson majeure, qui évoque les combats de la révolution russe de 1905 : « *M'en voudrez-vous beaucoup si je vous dis un monde / Qui chante au fond de moi au bruit de l'océan / M'en voudrez-vous beaucoup si la révolte gronde / Dans ce nom que je dis au vent des quatre vents / Ma mémoire chante en sourdine / Potemkine.* »

En pleine guerre froide, cette chanson ne passe guère sur les ondes publiques, mais l'audience de Ferrat dépasse de très loin le seul cercle des sympathisants du Parti communiste, et la France entière chante *Potemkine.* Mais cette chanson lui vaut l'annulation d'une tournée en URSS où l'on est indisposé par les vers : « *Mon frère, mon ami, mon fils, mon camarade / Tu ne tireras pas sur qui souffre et se plaint.* »

Ferrat voyage beaucoup, notamment à Cuba en 1967, d'où il rapporte quelques chansons enthousiastes et une belle moustache. Mais quand le gauchisme primaire qui agite la jeunesse française l'exaspère, il écrit *Pauvres Petits C…* : « *Quand le temps de vos colères / Quand vos contorsions / Ne seront plus qu'éphémères / Et vieilles illusions / Fils de bourgeois ordinaires / Pour qui nous savons / Vous voterez comme vos pères / Pauvres petits cons.* » Et le 45 tours sort six mois avant le tourbillon de Mai 68…

En ces temps d'agitation et de débat politique bouillonnant, c'est avec un disque d'amoureux de la poésie qu'il revient au sommet en 1970 : *Ferrat chante Aragon* va se vendre à 1 million d'exemplaires dans l'année, avec notamment *Que serais-je sans toi (« Que serais-je sans toi qui vins à ma rencontre / Que serais-*

je sans toi qu'un cœur au bois dormant / Que cette heure arrêtée au cadran de la montre / Que serais-je sans toi que ce balbutiement »). C'est alors que Ferrat décide de ne plus monter sur scène. Après l'ultime tournée, en 1973, il ne quitte pourtant ni les ondes ni les électrophones français : deux ans plus tard, succès plus spectaculaire encore que *La Montagne* avec *La femme est l'avenir de l'homme*, chanson exigeante mais tube énorme – « *Le poète a toujours raison / Qui voit plus haut que l'horizon / Et le futur est son royaume / Face à notre génération / Je déclare avec Aragon / La femme est l'avenir de l'homme.* »

Il s'est retiré à Antraigues-sur-Volane, village de cinq cents habitants en Ardèche, et ses incursions dans l'actualité de la chanson deviennent sporadiques. Pour conserver le contrôle de ses chansons, possessions de Polygram (le futur Universal), il réenregistre près de cent vingt titres qui paraissent en coffret en 1980, la même année que la chanson la plus controversée de sa carrière, *Le Bilan*. Après une déclaration de Georges Marchais, secrétaire général du Parti communiste, à propos du « bilan globalement positif » de l'URSS et des démocraties populaires, ce texte apparaîtra comme une rupture avec le PCF : « *Mais quand j'entends parler de bilan positif / Je ne peux m'empêcher de penser à quel prix / Et ces millions de morts qui forment le passif / C'est à eux qu'il faudrait demander leur avis.* » Un million d'exemplaires vendus en quelques mois…

Son retour dans les studios en 1985, avec *Je ne suis qu'un cri*, sera suivi d'autres longs silences, puisque *La Jungle et le Zoo* ne sortira qu'en 1991, avant l'album *Ferrat 95*, consacré à des adaptations de poèmes d'Aragon. Le chanteur, toujours soutenu par un public fidèle, n'est pourtant pas absent des médias : de tribune en interview, il se fait le défenseur ardent d'une chanson « classique » qui n'a plus droit de cité sur les antennes des grandes radios et des télévisions.

Ferrat laisse flotter l'idée que, s'il ne reviendra jamais à la scène, il se remettra à l'écriture de chansons. Dans cette situation d'entre-deux dans laquelle on sait qu'il travaille à de nouveaux titres, il laisse pourtant tomber dans une interview, au début des années 2000 : « Je suis un ancien chanteur. » En tout cas, il est un de ceux que la France a le plus aimés, comme le montre la ferveur qui salue sa disparition le 13 mars 2010, des suites d'un cancer. Un hommage est suivi par 4 millions de téléspectateurs, la veille de ses obsèques devant 5 000 personnes à Antraigues-sur-Volane et encore des millions de téléspectateurs pendant la retransmission en direct. Peut-être cet artiste sans concession mais chéri de l'Audimat est-il mieux qu'un symbole : une preuve du statut de la chanson en ce pays.

Voir : Engagement ; Tube.

Ferré, Léo

Quand quelqu'un dit qu'il aime Ferré, on a toujours envie de lui demander lequel. Les grands vaisseaux d'alexandrins, les fausses chansons faubouriennes, les bombes anarchistes, les rehauts portés aux splendeurs d'Aragon, les ivresses beethovéniennes ? Ou seulement deux ou trois standards épars qui permettent de diffuser un peu de Léo Ferré dans les programmes audiovisuels nostalgiques sans avoir à affronter des falaises, des bourrasques, des portes qui claquent et de brûlantes grêles ?

Quelque chose a changé dans la position de Léo Ferré, qui a voulu incarner la subversion pendant une bonne partie de sa carrière et a fini par devenir un classique. Un classique au programme des épreuves de musique du baccalauréat et admis dans les listes de textes des épreuves de français. Ses adaptations de Louis Aragon, Charles Baudelaire et Paul Verlaine ne sont pas seules en cause : Ferré a été important dans la vie de milliers de jeunes gens des années 60, 70 et 80 qui, aujourd'hui, ont charge d'éducation ou de transmission. Il prêchait l'anarchie ? Peu importent ses propres ambiguïtés et ses accommodements entre ses idéaux et sa vie d'homme, ce sont surtout ses fans qui ont le mieux réalisé la synthèse entre une parole révolutionnaire et une vie « normale ».

Il ne s'agit pas de trahison ou de dévoiement, mais d'une évidence de la destinée posthume de maints artistes qui ont rêvé de changer le monde. Après eux, le monde ne change pas. Et, surtout, le monde se remet très bien de n'avoir pas changé – surtout quand il chante les airs des années turbulentes. Alors Ferré est devenu un révolté au programme des lycées, un révolté patrimonial, un révolté officiel.

Il faut être particulièrement ferme dans le refus de principe de toute justice immanente pour ne pas voir un symbole ironique dans le fait que l'anniversaire de sa mort contraigne à étendre le drapeau noir le même jour que les trois couleurs de la République. Et il faut beaucoup de confiance en Léo lui-même pour assurer que cela l'aurait fait rire de mourir un 14 juillet.

Mais, après tout, Léo Ferré ne vient pas du monde des poings dressés et des faux aiguisées. Il est né citoyen monégasque, fils d'un employé de la Société des bains de mer, puis a été élevé chez les curés avant d'être diplômé de Sciences Po… Il a attendu d'avoir presque trente ans pour vraiment tout jeter aux orties, venir à Paris et commencer à courir les cabarets, notamment encouragé par Édith Piaf. Entre-temps, il aura rêvé d'un opéra, écrit quelques chansons avec un vieux poète (par ailleurs grand-oncle d'Édouard et Julien Baer), tenu une ferme avec sa première épouse, rencontrée pendant l'exode, échoué à la Martinique à

l'occasion d'un engagement bancal…

Années de mouise et d'incertitudes dont parle une des premières chansons qu'il enregistrera, en 1950, *La Vie d'artiste*, écrite avec Francis Claude, le patron du cabaret Milord l'Arsouille : *« Cette fameuse fin du mois / Qui depuis qu'on est toi et moi / Nous revient sept fois par semaine /* […] *Et mon succès qui ne vient pas / Et notre pitance incertaine.* »

Lui-même est incertain. Comme à la Belle Époque, ses chansons évoquent un Paris mythologique de mauvais garçons et de plaisirs prolétaires, tout en critiquant avec une violence haute en couleur la modernité qui déferle avec son plastique, ses juke-box et sa télé. Il écrit des pièces radiophoniques, comme *De sacs et de cordes*, avec Jean Gabin dans le rôle du récitant et une poignée de chansons qui ont notamment pour interprètes les Frères Jacques – *Le Bateau espagnol*, *L'Inconnue de Londres*, *Barbarie*… Le prince Rainier lui ouvre l'Opéra de Monte-Carlo pour présenter avec orchestre symphonique et chœur son oratorio sur *La Chanson du mal-aimé* de Guillaume Apollinaire.

Il vit surtout comme auteur et compositeur avant d'être reconnu comme interprète. En 1953, *Paris canaille*, premier succès avec lequel il achète enfin une maison à la campagne. La chanson est enregistrée par Renée Lebas puis par Catherine Sauvage – qui en fait un vrai tube – avant Ferré lui-même, suivi par Georgie Viennet puis Germaine Montero, tandis que Juliette Gréco l'inscrit à son répertoire de scène : *« Paris marlou / Aux yeux de fille / Ton air filou / Tes vieilles guenilles / Et tes gueulantes / Accordéon / Ça fait pas d'rentes / Mais c'est si bon.* » Mais la censure lui reproche un couplet évoquant le Faubourg Saint-Honoré et *« Des Sociétés / Très anonymes / Un député / Que l'on estime »*. Interdiction de radiodiffusion, très utile à la promotion.

L'horizon s'éclaire : Léo Ferré a certes moins de succès que ses interprètes, mais il commence à avoir un nom grâce à *Monsieur William*, *Graine d'Ananar*, *Pauvre Rutebeuf*, *Le Guinche*… Pour célébrer le centenaire des *Fleurs du mal*, il enregistre Baudelaire en 1957 (il y reviendra en 1967 et 1977), puis passe à

Aragon en 1961. C'est une révolution : *L'Affiche rouge*, *Tu n'en reviendras pas*, *Est-ce ainsi que les hommes vivent* ou *L'Étrangère* sont portées auprès du grand public par une voix, une musique et des arrangements d'une puissance extraordinaires. Quelques mois plus tard, il enregistre *Jolie Môme* : « *T'es toute nue sous ton pull / Y a la rue qu'est maboule / Jolie môme / T'as ton cœur à ton cou / Et l'bonheur par en dessous / Jolie môme / T'as l'rimmel qui fout l'camp / C'est l'dégel des amants / Jolie môme.* » La chanson est un succès immense, dans la version de Ferré comme dans celle de Juliette Gréco, mais aussi dans de nombreuses versions instrumentales ou musette et dans tous les bals de France.

Il vit enfin dans une certaine aisance, s'offre une bohème de luxe. Bernard Dimey raconte qu'il voit un soir, à Montmartre, Léo Ferré faire monter dans son énorme voiture ses trois saint-bernard manifestement bien nourris. Alors, un clochard lui lance : « Y a pas moyen d'être chien chez vous ? »

Ferré secoue les normes et les manières de la chanson. Il brise quelques lances contre le pouvoir gaulliste, l'Église, la variété *made in* Barclay (qui est évidemment sa maison de disques). Arrive enfin le tube, le tube impeccable qui déferle sur les bals du samedi soir où jamais les pionniers de la Rive gauche n'auraient imaginé leur Ferré. En 1969, *C'est extra* emploie toutes les recettes du slow de l'été dans un verbe superbe : « *Une robe de cuir comme un fuseau / Qu'aurait du chien sans l'faire exprès / Et dedans comme un matelot / Une fille qui tangue un air anglais / C'est extra / Un Moody Blues qui chante la nuit / Comme un satin de blanc d'mariée / Et dans le port de cette nuit / Une fille qui tangue et vient mouiller* » (oui, c'est au tube *Nights in White Satin* des Moody Blues, en 1967, qu'il fait allusion).

Il n'est pas dans la rue pendant la fameuse nuit des barricades qui embrase le Quartier latin en Mai 68, mais il compte parmi les quelques adultes que respectent les gamins jetant des pavés sur les CRS. À cinquante-deux ans, il trouve le chemin de cette jeunesse que la France des grandes personnes essaie désespérément de comprendre. Alors *Comme une fille*, *La Révolution*, *Le Chien* ou *Les Anarchistes* sont à chacun de ses concerts acclamés, applaudis, hachés de clameurs…

Le chantre de l'anarchie écrit aussi une chanson immortelle, reflet des tragédies intimes qu'il a vécues au printemps 1968 – sa rupture avec sa femme Madeleine, la mort de Pépée, la femelle chimpanzé qu'il considérait comme sa fille… *Avec le temps* sort en 45 tours en octobre 1970 : « *Avec le temps / Avec le temps, va, tout s'en va / On oublie le visage et on oublie la voix / Le cœur, quand ça bat plus / C'est pas la peine d'aller chercher plus loin / Faut laisser faire et c'est très*

bien. » Chanson du désamour qui parle *« tout bas les mots des pauvres gens »*, *Avec le temps* deviendra un standard, mais Ferré poursuit un chemin exigeant.

En 1969, il réalise une séance expérimentale à New York avec le guitariste John McLaughlin, le batteur Billy Cobham (tous deux du Mahavishnu Orchestra) et le bassiste Miroslav Vitous (de Weather Report). Il en résulte une improvisation collective flamboyante sur *Le Chien*, toujours inédite officiellement. Il y a aussi des chocs au grand jour : en 1970, l'album *Amour anarchie* (avec *La Mémoire et la Mer*, *Le Chien*, *La « The Nana »*, *Paris je ne t'aime plus*), puis l'année suivante, la rencontre avec le groupe de rock français Zoo qui débouche sur le très électrique album *La Solitude*.

Il se lance aussi dans l'aventure de la musique classique, dirige un orchestre dans Beethoven ou Ravel, écrit lui-même d'ambitieux arrangements symphoniques. Grand frère de nombreux chanteurs (Bernard Lavilliers ou Francis Lalanne affirment lui devoir leur vocation), il poursuit sa fréquentation des grands poètes tout en écrivant de torrentueuses œuvres en vers libres (*Et basta*, notamment). Installé en Italie avec sa dernière épouse, Marie-Christine, il continue d'enregistrer et de se produire sur scène, icône de la jeunesse révoltée depuis plusieurs générations, tout en incarnant la permanence de sa propre génération artistique. Car les deux autres héros de la légendaire interview au sommet de 1969 – immortalisée par une photo encore plus légendaire – ont disparu : Brel en 1978 et Brassens en 1981. Familier des galas de soutien et de lieux atypiques comme le « théâtre libertaire » Déjazet à Paris, la maladie l'oblige à annuler une rentrée au Grand Rex, prévue pour 1992. Il s'éteint le 14 juillet 1993, à soixante-seize ans.

Son héritage est diffracté, emmêlé, souvent souterrain. On a peu à peu découvert combien ses chansons parviennent à se plier, se transmettre, se transplanter. On comprend mieux – même si l'on est pas d'accord sur le fond – que Léo Ferré ait pu affirmer que le meilleur interprète d'*Avec le temps* était Dalida. On a compris combien son univers a d'entrées possibles. Il y a tant chez lui d'entrelacs de sublime et de toc, d'extrême raffinement et de sommaire vulgarité, d'épiphanies limpides et de tours lourdauds… Il peut écrire *« Qu'on soit de la Balance ou du Lion / On s'en balance on est des lions »*. Et cette facilité se glisse dans *Vingt Ans*, un des plus sûrs, des plus vrais, des plus intacts hymnes de chaque adolescence – *« Pour tout bagage on a vingt ans / On a l'expérience des parents / On se fout du tiers comme du quart / On prend l'bonheur toujours en r'tard. »*

Eh oui : sous l'immense culture et la remarquable technique poétique, il y a une science unique du composite, de l'impur, de l'hétérogène. C'est d'ailleurs

comme cela que Ferré va *avancer*, de forme en forme, de révolution en révolution, de liberté en liberté : l'argot avec la syntaxe du Parnasse, la chanson en forme de tract, le parlé et le chanté, le discours et la ritournelle, le savant et l'instinctif… Continuateur rêvé d'un Ravel, il se trouvera aussi être précurseur de Bashung, Jean-Louis Murat ou Dionysos. Rhétoricien politique brouillon et trop fiévreux, il annonce aussi le tournoiement de frelons furieux du rap français le plus lettré. Une chanson qui, en un autre siècle, aurait été opéra, utopie, hérésie, barricade. En ce sens, il manque aujourd'hui.

Voir : Bashung, Alain ; Censure ; Engagement ; Gréco, Juliette ; Lavilliers, Bernard ; Murat, Jean-Louis.

Ferrer, Nino

« *Tant pis pour le Sud / C'était pourtant bien / On aurait pu vivre / Plus d'un million d'années / Et toujours en été.* » Dans le Sud et en été, Nino Ferrer a choisi de mourir, deux jours avant son soixante-quatrième anniversaire. Depuis une quinzaine d'années, on ne le voyait plus que de loin en loin, même s'il continuait d'être écouté, à la fois pour quelques ballades immortelles et rêveuses comme *Le Sud*, et pour des farces de deux minutes trente qui avaient plastiqué la langue française dans les années 60 – *Le Téléfon*, *Mirza*, *Oh ! Hé ! Hein ! Bon !…*

Comme tous les chanteurs, Nino Ferrer est italien. Il s'appelle Agostino Ferrari, mais son Italie est plus celle de Carla Bruni que celle d'Adamo ou de Frédéric François. Ses parents lui font écouter Beethoven et Wagner, même en Nouvelle-Calédonie où il passe une partie de son enfance – son père est ingénieur dans le nickel. Belle scolarité chez les Jésuites à Paris. Il écrit des poèmes et pense devenir médecin. Ce sont les années glorieuses de Saint-Germain-des-Prés et il écoute du jazz new-orleans, s'achète des 78 tours, une guitare, monte un orchestre dans lequel il joue tour à tour de la trompette, du trombone, de la clarinette, du saxophone, de la contrebasse – en autodidacte, peut-être en révolté.

Il ne veut plus devenir médecin, parle d'être explorateur. Alors Papa exige qu'il fasse des études d'explorateur : deux ans d'ethnologie, des stages au musée de l'Homme, des campagnes de fouilles archéologiques… Mais il est engagé par la chanteuse américaine francophone Nancy Holloway. Elle le laisse délaisser sa place de bassiste pour chanter deux ou trois chansons pendant les concerts.

Antichambres des maisons de disques, maquettes ratées, studios payés à l'heure, refus. Premier 45 tours en 1963. Bide. Nouveaux 45 tours qui ne se vendent qu'au Liban ou au Japon. Il a trente ans passés et a tâté de tous les genres quand, en désespoir de cause, son directeur artistique chez Barclay lui dit : « Fais ce que tu veux. » Alors ce sera *Mirza*. Deux mesures de basse, une courte intro à l'orgue, un vers d'une voix pointue, un peu plaintive, mais gorgée de soul, qui gémit « *Z'avez pas vu Mirza, oh la la la la la* » : en quinze secondes, tout est dit. Il faut continuer dans la même veine, lui dit-on.

Il continue. *Mirza* ouvre cinq ans de succès. Cinq ans de compositions très marquées par Sam & Dave ou Sam Cooke, et de textes d'inspiration surréaliste. Cinq ans de petites histoires du quotidien que Nino Ferrer décrit par leur petit bout, par des détails infimes, presque immobiles, par des énumérations fantaisistes qu'il débite d'une voix de masque, un peu obsessionnelle : « *Où est mon bâton, mon bouton / Mon tonton, mon saucisson / Mon cousin Célestin / Qui était académicien* » dans *Oh ! Hé ! Hein ! Bon !*, « *Et moi je suis l'affreux Jojo / Je sors la nuit sans waterproof / Je compose un opéra bouffe / Sur la bataille de Waterloo* » dans *Madame Robert*, « *Des corned-beef et des biscottes / Des macarons, des tire-bouchons / Des petits-beurre et de la bière, des cornichons* » dans *Les Cornichons…*

Nino Ferrer incarne une modernité un peu fantasque mais innocente. Des cours de récréation aux ministères, des casernes aux maisons de retraite, toute la France de 1967 chante « *Gaston, y a l'téléfon qui son / Et y a jamais person qui y répond* ». Ce pourrait être du James Brown au refrain, les Kinks aux couplets, mais c'est une gloire toute franchouillarde d'un bout à l'autre. « J'étais parti pour être une star, mais en l'espace de quelques années, j'ai complètement déchanté. Je me suis rendu compte que ça ne remplissait pas ma vie », dira-t-il vingt ans plus tard.

Ses quelques chansons mélancoliques ne sont pas entendues, pas plus que la détresse cachée de certains textes, comme ce portrait d'*Alexandre*, en 1966 : « *Qui qu'a cassé le cocotier ? / Qui qu'a caché les allumettes ? / Qui qu'a pas fait sa gymnastique ? / Qui qu'a pris la pipe à pépé ? /* […] *Qui qu'est tombé dans les égouts ? /* […] *Et qui c'est qu'a mordu Mirza ? / C'est Alexandre / C'est encore Alexandre / C'est toujours Alexandre / Qui voulez-vous que ce soit ?* » A-t-il été l'enfant Alexandre ?

Les manières de dandy et l'humour sarcastique et nonchalant de Nino Ferrer ne le protègent pas : il veut autre chose qu'une gloire télévisée. Il se réfugie en Italie, sort des disques dans sa langue natale. En 1969, *Je voudrais être un Noir* est un énorme succès. Il sort au début des années 70 *Métronomie*, un « album-

concept » à l'anglo-saxonne qui est un total échec commercial. Mais la chanson *La Maison près de la fontaine*, qui en est extraite, se vend à 500 000 exemplaires en 45 tours. Son album suivant, *Nino Ferrer and Leggs*, très rock, très exigeant, est un nouvel échec. Pour la France, c'est un ancien rigolo. Point.

En 1975, il traduit en français une chanson mélancolique et émerveillée qu'il a écrite en anglais pour l'album *Nino and Radiah. Le Sud* est un succès historique : 1 million de 45 tours vendus. L'image d'un homme détaché des urgences, amoureux de la lenteur lui convient parfaitement. Après les onomatopées survoltées des chansons drôles des années 60, leurs mots surprenants volés au dictionnaire des noms propres, les jeux d'allitérations et d'assonances acrobatiques, il chante : *« Il y a du linge étendu sur la terrasse / Et c'est joli. »* La tendresse de cet *« Et c'est joli »* est un aveu : cette chanson est un choix de vie, un retrait, un bonheur.

Car Nino Ferrer n'est pas heureux dans les variétés. Avec ce que rapporte le succès de *Sud*, il achète une bastide dans le Quercy blanc, à deux pas du village de Montcuq, y aménage un studio d'enregistrement et, à l'aube des années 80, claque la porte du show business.

Il veut peindre et contempler le ciel, le vent, la vie. Faire de la musique comme bon lui semble. Il s'occupe de ses chevaux, part en tournée avec Jacques Higelin, joue le rôle de Dieu dans une comédie musicale biblique pour enfants, *L'Arche de Noé*, devient soudain une star en Italie au début des années 90, est redécouvert en France par la génération *Inrockuptibles*, chante aux Francofolies de La Rochelle mais annule l'Olympia et une grande tournée française… À chaque étape, il est de plus en plus partagé entre l'envie de présenter son travail et le sentiment d'un profond malentendu. Il se sent nettement plus à l'aise avec son rôle de patriarche bohème dans sa grande maison où il vit avec sa mère, ses enfants et toujours quelque ami de passage. Chaque fois qu'il propose une nouvelle couleur, un nouvel univers, une nouvelle aventure, on lui demande *Le Téléfon*… Cela le rend de plus en plus rugueux.

Sa mère meurt au début de l'été 1998. Il a commencé à travailler sur *Suite et Fin*, qu'il dit devoir être son dernier album. Le 13 août, dans l'après-midi, il se tire une balle en plein cœur, dans un champ de blé non loin de chez lui.

Trois ans plus tôt, Nino Ferrer avait enregistré une chanson intitulée *Homlet*, comme un pied de nez à son ancienne gloire : *« Être ou ne pas être / Telle est toujours la question / Et y a toujours jamais person qui y répond. »*

Voir : Higelin, Jacques, Arthur, Izïa ; Italie ; Tube.

Fersen, Thomas

Il faut beaucoup de confiance en soi et beaucoup d'humilité pour parvenir à la distance flegmatique que peut afficher un prestidigitateur dans un film de Fellini. Thomas Fersen a cette capacité à étonner ses chansons comme si elles étaient des colombes hypnotisées, et même à s'étonner lui-même – et encore ne parle-t-on pas de l'ébahissement gourmand du public.

D'album en album, de tournée en tournée, Thomas Fersen nous a invités à fréquenter n'importe qui. Quelques coléoptères, une chauve-souris amoureuse d'un parapluie, un moucheron pugiliste, un fossoyeur boulimique, le domestique d'un assassin, des fous à l'amitié inquiétante… Cela fait une œuvre cousine des films de Marcel Carné et Jacques Prévert, des photos de Robert Doisneau, des rengaines de Nino Rota. Il rappelle que chanter et enchanter sont presque le même verbe.

Il a même su conserver un halo de brume cinématographique autour de lui. D'ailleurs, personne ne sait son vrai nom, pas même Wikipédia. À vingt-trois ans, il est devenu Thomas Fersen après un BTS d'électronique décroché en candidat libre, des chansons écrites en anglais, un voyage en Norvège avec dans sa valise *La Montagne magique* de Thomas Mann, la longue patience du piano-bar… Il a trente ans à son premier album, *Le Bal des oiseaux*, en 1993. On croirait des contes de Georges Brassens écrits avec la tendresse désabusée d'Alain Souchon et une inextinguible soif de verbe – Bernard Dimey, Boby Lapointe, Pierre Perret… Il sème ses chansons d'expressions hors d'âge (« faire le jacques », « temps de chien », « fumer une tige », « filer doux »…) et se fait le portraitiste le plus foudroyant de son temps : *« Elle a les ch'veux mayonnaise / Moi j'ai un pull caca d'oie / Elle c'est Jeanne et moi c'est Blaise / Ça s'passe à Saint-Jean-du-Doigt »* (*Saint-Jean-du-Doigt*, 2002), *« Son jardin donne*

des ronces / Son chien montre les dents / Ne réveillez pas l'eau qui pionce / Ou gare aux accidents / Elle fait rarement sa toilette / Elle est sans religion / Mais elle fait les meilleures galettes de Lanmeur à Lannion » (*Je n'ai pas la gale*, 2007), « *Y a la volante dans mes calcifs / Ils sont pourtant inoffensifs / Ils ont même l'air un peu gênés / Ils pensaient pas s'oxygéner* » (*Chocolat*, 2008)…

Ensuite, sur scène, il décale, déplace, incurve, tangente ses chansons. Amoureux de musique, d'instruments et de solutions harmoniques impossibles, immergé dans la littérature mais se refusant au roman, inclassable mais auteur-compositeur influent pour toute une génération (Alexis HK, Renan Luce, Emily Loizeau…), Thomas Fersen est sans doute un petit maître. Un petit maître que l'on peut ne pas voir en allant droit aux chefs-d'œuvre des musées, mais dont chaque image poursuit longtemps, presque malgré soi. Un petit maître comme James Ensor ou Fernand Khnopff, impossible à catégoriser, sublimement isolé, irradiant une liberté narquoise.

Voir : Brassens, Georges ; Postmoderne ; Souchon, Alain.

Feuilles mortes, Les

« *Oh ! je voudrais tant que tu te souviennes / Des jours heureux où nous étions amis / En ce temps-là la vie était plus belle / Et le soleil plus brûlant qu'aujourd'hui / Les feuilles mortes se ramassent à la pelle / Tu vois, je n'ai pas oublié / Les feuilles mortes se ramassent à la pelle / Les souvenirs et les regrets aussi* » : nous sommes beaucoup de Français à penser que *Les Feuilles mortes* est la plus belle chanson d'amour de toute l'Histoire, autant pour la splendeur du texte que pour celle de la mélodie.

Il est vrai que *Les Feuilles mortes* associent deux immenses créateurs, Jacques Prévert et Joseph Kosma. L'un et l'autre peuvent passer pour les exemples parfaits d'une articulation entre la liberté artistique absolue et la plus vaste onction du public.

Jacques Prévert est le poète avec lequel tous les enfants de France ont appris à effacer les barreaux de la cage pour bien faire le portrait de l'oiseau, le rebelle dont tous les anticléricaux savent le « Notre Père qui êtes aux cieux, restez-y », le dialoguiste génial de « Moi, j'ai dit bizarre, bizarre ? Comme c'est étrange ». Sa trajectoire est celle d'un cancre génial, incapable d'académisme mais transcendant toutes les révolutions à la fois – surréalisme, agitprop, réalisme,

vers libre… Génie de la poésie, génie du cinéma, génie de la chanson, sa vie est bornée par quelques rencontres décisives : le cinéaste Marcel Carné, les éditions Gallimard, le compositeur Joseph Kosma.

Ce dernier est un personnage archétypal de ce XX^e^ siècle au cours duquel on a tant espéré en la puissance de la culture. Juif hongrois, il débarque en 1933 à Paris, à vingt-huit ans, sans parler un mot de français. Il vient d'Allemagne où il a travaillé avec Bertolt Brecht et Kurt Weill. Comme eux, il pense que le travail de compositeur ne vaut que s'il touche les masses et les élève, les arrache à l'inhumanité de leur condition. C'est un musicien savant qui préfère s'adresser au cinéma et au music-hall plutôt qu'aux maisons d'opéra.

En faisant antichambre chez un producteur, il rencontre Jacques Prévert. *À la belle étoile*, leur première chanson pour le cinéma, est chantée par Florelle dans *Le Crime de M. Lange*, de Jean Renoir, en 1936 : « *Au jour le jour / À la nuit la nuit / À la belle étoile / C'est comme ça que je vis / C'est une drôle d'étoile / C'est une triste vie.* » Rapidement, on chante Prévert et Kosma dans des cabarets comme Le Bœuf sur le toit ou Chez Agnès Capri où leurs œuvres sont notamment interprétées par la très controversée Marianne Oswald. Après plusieurs années de clandestinité et une grave blessure au maquis pendant la guerre, Kosma retrouve la musique à la Libération, notamment avec une commande de Roland Petit pour son ballet *Rendez-vous*, qui contient entre autres un pas de deux au mètre rigoureux mais à la mélodie inspirée de la musique tsigane de Hongrie.

Kosma propose de remployer cette mélodie pour *Les Portes de la nuit*, le film que Marcel Carné va réaliser sur l'argument du ballet, dû à Jacques Prévert, qui signe évidemment le scénario. Prévert et Carné, les maîtres du réalisme poétique dans les années 30-40 avec *Quai des Brumes*, *Les Visiteurs du soir* ou *Les Enfants du paradis*, imaginent cette noire histoire dans le Paris du dernier hiver de la guerre. Entre la fin d'un après-midi et l'aube du lendemain, un ouvrier rencontre et perd la femme de sa vie dans le quartier du métro Barbès-Rochechouart, au cours d'une intrigue où s'agitent collabos, résistants, mouchards et trafiquants du marché noir, mais aussi un curieux vagabond qui se présente comme étant le Destin. En préparant son film, Marcel Carné voyait dans les premiers rôles Jean Gabin et Marlene Dietrich. Mais ils refusent et, finalement, ce seront les débutants Yves Montand et Nathalie Nattier qui seront les héros des *Portes de la nuit*.

Signée par Prévert et Kosma, la « vraie » chanson du film, dont la mélodie revient de manière lancinante dans la bande originale, s'intitule *Les enfants qui s'aiment* : « *Les enfants qui s'aiment s'embrassent debout / Contre les portes de la*

nuit / Et les passants qui passent les désignent du doigt. » En revanche, *Les Feuilles mortes* s'entendent à peine : Montand n'en chante que deux vers à mi-voix au cours d'un dîner au restaurant, et la chanson revient en voix off quand il sort de l'hôpital où vient de mourir son amour.

À sa sortie en décembre 1946, le film est un bide. La France n'a pas envie de se regarder dans le miroir désenchanté que lui présentent Carné et Prévert. Il y a des chansons qui n'y résisteraient pas. Pourtant, *Les Feuilles mortes* échapperont à l'oubli grâce à deux artistes obstinés, Yves Montand et Cora Vaucaire. Si le premier n'est pas encore suffisamment reconnu au cinéma pour obtenir le succès d'un film sur sa seule présence à l'affiche, il est une étoile montante du music-hall. Pendant des mois, il conservera *Les Feuilles mortes* à son répertoire sans jamais réussir à l'imposer. Il mettra la chanson au début de son tour de chant, au milieu, à la fin, dira quelques mots pour l'introduire, l'intercalera entre deux succès… sans résultat. Cora Vaucaire, quant à elle, court les cabarets de la Rive gauche en chantant systématiquement *Les Feuilles mortes*, qu'elle enregistrera en janvier 1948, un peu plus d'un an après la sortie en salle des *Portes de la nuit*. Elle est la grande propagandiste de la chanson dans le métier et à la radio, où elle est la première à l'interpréter en direct. C'est grâce à elle que tout le monde à Saint-Germain-des-Prés connaît *Les Feuilles mortes*. Car, avant que la France et le monde ne succombent à la mélodie de Kosma, ce sont les libres enfants du Flore et du Tabou qui fredonnent : « *Oh ! je voudrais tant que tu te souviennes.* »

Mais ce sera Yves Montand qui en fera un des plus gros succès discographiques de l'après-guerre, en vendant près d'un million de 78 tours des *Feuilles mortes* après avoir gravé la chanson seulement en mai 1949 – presque deux ans après Jacques Douai, premier homme à l'avoir enregistrée. Dès lors, aucun des tours de chant de Montand ne se fera plus sans que la chanson de Prévert et Kosma fasse un triomphe.

Dans ces années 40 finissantes, il n'est pas une vedette de jazz américaine qui ne passe par la France, et *Les Feuilles mortes* deviennent *Autumn Leaves*, un des

plus grands standards de l'histoire de la musique populaire américaine. En 1955, *Autumn Leaves* joué par Roger Williams devient l'unique titre instrumental au piano à s'installer pendant quatre semaines en tête des ventes de disques aux États-Unis (le record tient toujours !), ce qui contribue à en faire définitivement une des mélodies les plus célèbres outre-Atlantique. À peu près tous les grands jazzmen l'ont interprétée (Louis Armstrong, Miles Davis, Keith Jarrett, Stan Getz, Chet Baker, Stéphane Grappelli, Duke Ellington, Wynton Marsalis, Ahmad Jamal, Paul Desmond, Gonzalo Rubalcaba, Biréli Lagrène, Eliane Elias, Rachelle Ferrell), mais aussi des chanteurs de country music (Willie Nelson), des Latins (Ray Barretto), des crooners (Frank Sinatra, Udo Jürgens), des musiciens classiques (Yehudi Menuhin, Andrea Bocelli), diverses divas (Barbra Streisand, Grace Jones), des groupes de rock (Manfred Mann)… Nat King Cole l'a aussi enregistrée en français, comme le groupe de rock Coldcut, tandis que la Française Patricia Kaas l'a gravée en anglais et la Libanaise Fairuz en arabe. En France, *Les Feuilles mortes* sont presque un rite de passage, tant sont nombreux les artistes qui, un jour ou l'autre, enregistrent la chanson ou l'interprètent en scène – Juliette Gréco, Eddy Mitchell, Sheila et Ringo, Bernard Lavilliers, Michel Jonasz, une armée d'accordéonistes…

Les paroles des *Feuilles mortes* l'avouent : « *C'est une chanson qui nous ressemble / Toi, tu m'aimais et je t'aimais.* » Peut-être est-ce le secret de sa persistance dans notre culture comme l'explication de son retard à s'y ancrer : *Les Feuilles mortes* sont sans doute la première chanson moderne, ou du moins l'archétype de la chanson telle qu'elle le sera à partir de la fin des années 40, quand la France se sera débarbouillée des fausses réalités du réalisme et des romans du romantisme.

Car Jacques Prévert ne raconte pas une histoire extraordinaire. On n'est ni sous le soleil de Capri ni avec des humains d'exception ; les sentiments sont connus de chacun, de l'ivresse ordinaire de la rencontre aux regrets qu'avive le temps. « *Le soleil était plus brûlant qu'aujourd'hui* » ? C'est la même certitude que la beauté des « *neiges d'antan* » remémorées par François Villon vers 1460 dans un poème mis en musique par Georges Brassens en 1953.

Cette chanson sublime n'évoque rien que le merveilleux ordinaire de la biographie de chacun. Et la mélodie de Joseph Kosma est de celles qui embrasent les pianos de concert ou se mâchonnent à bouche fermée en passant la serpillière – à la fois noble et plébéienne.

En ce sens, *Les Feuilles mortes* ouvrent une époque : dès lors, la chanson enchante chacune de nos existences, nous accompagne comme un miroir rêveur, nous décrit et nous décrypte avec douceur, fidélité, précision, compassion. Il est

d'ailleurs tant de nos histoires d'amour qui se retrouvent dans *Les Feuilles mortes* que Serge Gainsbourg a obtenu du poète le droit de l'évoquer en 1961 dans *La Chanson de Prévert*, à son tour citée par Romain Didier dans *La Chanson de Gainsbourg* en 1996 – comme une généalogie du lien ouvert au hasard d'une chanson de film, peu après la guerre. En ce temps-là, peut-être, le soleil était-il plus brûlant qu'aujourd'hui. Comme toujours.

Voir : Brassens, Georges ; Gainsbourg, Serge ; Gréco, Juliette.

Folk

Parmi les complexes que la France aime le plus exprimer, il y a cette certitude de ne pas être riche, comme l'Amérique, d'une chanson disant au présent de l'indicatif les souffrances, les révoltes ou les joies des « gens ». Il est significatif, d'ailleurs, que la langue américaine désigne les gens par le mot *folks* et un genre musical de tradition populaire par *folk*.

Nous ne discuterons pas ici la véracité du mythe folk américain tel que propagé en France. Il faudrait parler du nombre fascinant de chansons que l'on croit de main anonyme et dont on connaît aujourd'hui les auteurs professionnels et très cultivés, il faudrait parler d'artistes isolés voire misérables avant d'être très glorieux à titre posthume, il faudrait parler de la capacité de l'Amérique à se réécrire et surtout à faire croire à cette réécriture.

Concentrons-nous sur nous.

La chanson française de tradition est d'une richesse étourdissante. Et ce n'est pas un signe innocent que le plus ancien texte connu en langue d'oïl (ou plutôt en gallo-romain septentrional), écrit vers 880, soit une cantilène, c'est-à-dire un air religieux qu'il est licite de chanter en dehors de l'église – presque une chanson, donc : « *Buona pulcella fut Eulalia / Bel avret corps, bellezour anima / Voldrent la veintre lo Deo inimi / Voldrent la faire diavle servir* » (« *Bonne pucelle fut Eulalie, avait beau corps, âme plus belle ; voulaient la vaincre les païens, voulaient lui faire servir diable* »). La *Cantilène en l'honneur de sainte Eulalie* est le début d'un phénoménal flot qui charrie à la fois *Au clair de la lune* et le *Carillon de Vendôme*, *La Complainte de Mandrin* et *Il est vraiment phénoménal*, *Trois Jeunes Tambours* et *La Chanson de Craonne* – des milliers, des dizaines de milliers de chansons dont on ne sait plus qui est l'auteur et qui nous sont parvenues parce qu'elles ont continué à être perpétuées et pratiquées malgré leur

caractère anonyme.

Que la France trousse les jupes des filles, mette un tonneau en perce, se débatte contre l'impôt, sème la guerre dans toute l'Europe, coupe la tête de son roi ou mette à mort ses brigands, elle en fait des chansons. Les unes descendent d'une écritoire de lettré vers la rue, d'autres jaillissent du pavé vers les sommets : peu importe, on chante !

Et, quelques années avant que l'Amérique du Village ne s'étourdisse d'une renaissance folk qui enfante notamment Bob Dylan, la France est repartie vers son passé de chansons. Rien à voir avec une vogue rétro : alors que le monde est entré dans la peur atomique et que la IV^e^ République reconstruit le pays en le modernisant frénétiquement, la chanson remonte le temps. Elle fait un gros succès au *Galérien* : « *Je m'souviens ma mère m'aimait / Et je suis aux galères / Je m'souviens ma mère disait / Mais je n'ai pas cru ma mère.* » Cette chanson que traversent les soldats du roi et l'ombre des supplices de jadis a été enregistrée par Les Compagnons de la chanson en mars 1950 et par Yves Montand en janvier 1951, qui la mettront dans la mémoire de tous les Français qui ne l'auront pas déjà apprise dans les mouvements scouts… ou n'ont pas combattu pour la France libre. Car c'est Germaine Sablon qui a présenté pour la première fois cette chanson sur scène, en plein été 1943, dans une représentation de théâtre aux armées à Alger. La mélodie a été inspirée par un air traditionnel russe, arrangé par Léo Poll (le père du futur Michel Polnareff). L'auteur du texte est Maurice Druon, déjà coauteur du *Chant des partisans* avec son oncle Joseph Kessel. C'est la même année que Francine Cockenpot compose pour le scoutisme féminin catholique le futur classique *Colchiques dans les prés*…

Jusqu'au milieu des années 50, on ouvre les vieux livres des autres siècles et, surtout, on compose des chansons qui y ressemblent. Et il ne s'agit pas de la poursuite de la célébration des vertus de la France éternelle par le pouvoir de Vichy mais d'un engouement de jeunes. Venus d'un mouvement de jeunesse, Les Compagnons de la chanson puisent à pleins bras dans le répertoire folklorique français. Quand, avec Édith Piaf, les neuf jeunes gens enregistrent *Les Trois Cloches* de Jean Villard-Gilles, qui va les propulser dans la gloire, en France comme à l'étranger, la chanteuse se joint aussi à eux sur *Le roi a fait battre tambour* et *Dans les prisons de Nantes* – deux chansons traditionnelles.

Dans ce même élan qui donne aussi naissance aux Frères Jacques, on voit surgir Les Quatre Barbus, à l'origine groupe d'étudiants qui, à partir de 1949, exhument des chansons anciennes parfois lestes, comme *À l'auberge de l'écu* et son « *troulala* » qui anima tant de banquets. Yves Montand fait un succès avec *Aux marches du palais*, authentique chanson du XVIII^e^ siècle, et Cora Vaucaire

avec *Le Roi Renaud*, véritable complainte médiévale… Et peut-on oublier combien il y a, dans les chansons de Georges Brassens parues à l'aube des années 50, de bergères et de villages hors du temps, qui ressemblent finalement beaucoup au décor des troubadours ?

Puis, malgré quelques jolis instants intemporels comme le *Vive la rose* ressuscité par Guy Béart, on oublie un peu les couleurs anciennes. Pendant une vingtaine d'années, déferlent en vagues serrées les nouveautés. Puis les refondations recommencent. On prend d'abord la renaissance de la musique bretonne pour une bizarrerie soixante-huitarde. Mais, en 1973, le guitariste Gabriel Yacoub quitte le groupe du harpiste celtique – et star – Alan Stivell. Avec sa femme Marie Yacoub, il signe le disque *Pierre de Grenoble* : « *Quand Pierre est parti pour la guerre sept ans y est resté / L'a laissé sa mie à Grenoble s'mourant de regrets / La première lettre qu'a reçue Pierre l'était pleine de fleurs / La deuxième lettre qu'a reçue Pierre l'était pleine de pleurs.* » Est-on sous la Renaissance ou aujourd'hui, est-ce une guerre passée ou une guerre future ?

L'année suivante, Gabriel et Marie Yacoub créent Malicorne, qui va s'installer au sommet du folk français dès son premier album, avec un répertoire pour l'essentiel puisé dans les livres de collectage et les recueils de chansons anciennes. Dans la France en crise industrielle, des jeunes gens aux cheveux rebelles et aux yeux brûlants retrouvent des chansons que plus personne peut-être n'avait chanté à leur siècle. Ils débattent avec passion de l'autogestion et écoutent avec délectation *Marions les roses* et ses majestés de procession villageoise… De fait, Malicorne et d'autres groupes folk (Mélusine, la Bamboche, Maluzerne…) ne parlent vraiment que du moment présent, des incertitudes d'une génération qui sent confusément que les idéaux de Mai 68 ne constituent pas une réponse parfaite au malaise de civilisation dans lequel s'enfonce l'Europe occidentale, et qui quête l'humain dans cette musique sans âge.

Il faudra laisser passer un autre cycle et une vingtaine d'années pour que le folk revienne. Un folk plus lointain, cherchant une identité dans le décharnement et les matières translucides, l'obsession du premier jet et l'espace jeté entre les notes. Un folk français massivement anglophone, hypnotisé par *Harvest*, quelques images de hobo et une idée confortable de l'errance en Amérique. Pas de grande chanson, néanmoins, ni d'envol notable.

Si une fois de plus le vertige existentiel de notre culture exige un retour aux origines, il ne parvient plus à susciter ni succès, ni révélation, ni même de jubilation. Peut-être le recours à la tradition est-il une manière d'appel au secours. Mais ce passage par le folk américain tient de la suffocation

d'asthmatique après l'effort – l'urgence, la sidération, le désespoir.

Voir : Anonyme ; *Au clair de la lune* ; Béart, Guy ; Brassens, Georges ; Bretagne ; Scoutisme.

Francarabe

Lili Labassi est un des plus grands noms du chaâbi, la musique populaire d'Alger, tout en étant un grand violoniste et chanteur de musique classique arabo-andalouse. Dans les années 30, ce musicien juif a l'idée fulgurante d'enregistrer des chansons mêlant arabe et français. Il va conquérir une gloire immense en Algérie en écrivant et en enregistrant des dizaines de chansons semées de quiproquos entre les deux langues de l'Algérie coloniale ou de saynètes mettant en scène l'affolement de blédards dans le métro de Paris ou les cahots du progrès technique arrivant en Afrique du Nord.

De la fin des années 40 jusqu'à l'aube des années 60, Lili Labassi (par ailleurs père du comédien Robert Castel) est suivi par une nouvelle génération d'amuseurs et de crooners qui transposent la variété française dans la culture populaire d'Algérie. *Bambino* est adapté en arabe par Lili Boniche, élève du maître oranais de musique andalouse Saoud El Médioni. Le neveu de ce dernier, le pianiste Maurice El Médioni, invente un style unique en mêlant jazz américain, rumba cubaine et raï oranais. Line Monty se fait l'égale maghrébine (et bilingue !) de Marlene Dietrich, le fantaisiste Blond Blond imite Maurice Chevalier en chantant *Les Merguez*, tandis qu'à Paris un autre musicien juif d'Algérie, Youssef Hagège, compose *L'Oriental*, qui devient aussitôt un succès en Algérie avant de devenir l'oriflamme de l'exil juif algérien en métropole – « *Et l'on m'appelle l'Oriental / Le brun au regard fatal / Et l'on m'appelle l'Oriental / Car moi je suis sentimental* »…

Ces artistes mélangent dans leurs chansons français et arabe, comique et sentimentalisme, grivoiseries et célébration du plaisir de vivre en Afrique du Nord, universaux de la variété et singularité d'une culture aux ancrages pluriels. On désignera plus tard cette culture comme « francarabe », puisqu'il faut bien nommer ce qui, à l'époque, est un miroir fidèle d'une réalité incontestable : dans les départements d'Algérie et, dans une moindre mesure, au Maroc et en Tunisie sous domination française, des éléments épars provenant des deux rives de la Méditerranée composent une culture baroque et imprévisible. On rêve des

Champs-Élysées sur des percussions arabes, on lance des refrains français dans le vent du Maghreb, on invente un hédonisme à mi-parties disjointes… Alors que l'Algérie s'enfonce dans la guerre – guerre de décolonisation, guerre civile, guerre religieuse… –, des chansons jettent des ponts paradoxaux et osés. Comme pour confirmer et contredire à la fois qu'un monde vient à son terme, 1960 voit exploser *Mustapha*.

La chanson commence par « *Chérie je t'aime, chérie je t'adore / Como la salsa de pomodoro* » : littéralement « comme la sauce tomate » en mélangeant espagnol et italien. Et après ? « *Y a Mustapha, y a Mustapha / Anavaé badia Mustapha / Ça va chérim faila attaarim / Éronquérim matché éma hatchim*. » Et plus loin : « *Where my live oh guest oh guest, yes my love* » ou le distique délicieux « *Tu m'as allumé avec une allumette / Et tu m'as fait perdre la tête* ». De l'arabe dialectal, deux ou trois mots d'hébreu, de l'anglais, du français encore… Aujourd'hui, *Mustapha* a la mauvaise réputation d'un enfilage de clichés que l'on soupçonne instinctivement de post-colonialisme… Pourtant, en 1960, c'est une chanson qui séduit aussi les publics raffinés des night-clubs polyglottes et élégants, du VIII^{e} arrondissement à la Riviera, de Monte-Carlo à Alger.

La chanson vient de Paris, produite par Eddie Barclay, mais elle trouve son origine dans les fantaisies estudiantines du Caire, d'où l'a rapportée un ingénieur en électronique devenu chanteur et chef d'orchestre un peu par hasard, Bob Azzam. En France, elle emporte le prestigieux grand prix de l'Académie Charles-Cros, tandis qu'en Algérie *Mustapha* court des beaux quartiers vers les faubourgs, puis les villages et les maquis. Pendant qu'à Paris on boit du whisky dans les surprises-parties sur des 45 tours de Bob Azzam, les fellaghas en font un chant de divertissement, de marche ou même de guerre. Et quand les beaux quartiers parisiens se lasseront de « *Chérie je t'aime, chérie je t'adore* », l'Algérie en liesse fêtera son indépendance sur cette chanson répandue à travers le monde par un chanteur juif égyptien d'origine libanaise.

Mais, à ce moment, les chanteurs francarabes d'Algérie auront fui leur pays natal, comme la quasi-totalité des juifs des départements français d'Afrique du Nord. Et commencera, avec un texte écrit sur le bateau qui emmène en exil un jeune musicien constantinois, l'histoire d'une autre chanson d'Algérie : « *J'ai quitté mon pays / J'ai quitté ma maison / Ma vie, ma triste vie / Se traîne sans raison.* » À Paris, Gaston Ghrenassia va bientôt épouser la fille de Cheikh Raymond, le plus grand musicien arabo-andalou d'Algérie. Son maître de musique a été assassiné dans sa ville natale de Constantine et, depuis, ses coreligionnaires quittent leur pays. Devenu Enrico Macias avec *Adieu mon pays*, il conservera dans sa musique l'écho de l'Algérie perdue. Mais, très longtemps, il

ne chantera qu'en français.

Voir : Barclay, Eddie ; Macias, Enrico.

Francité

À quoi reconnaît-on une chanson française ? Dire « elle est en français » ne suffit peut-être pas. Et la restreindre aux artistes dotés d'un passeport de la République française n'a aucun sens puisqu'il y a Brel, Adamo, Moustaki et beaucoup d'autres…

Mais on a dit aussi, en leurs pays, que Lluis Llach, Zeca Afonso ou Vladimir Vyssotski faisaient de la chanson française. Or, de la chanson catalane, portugaise ou russe ne devrait pas être de la chanson française.

Rendons grâce, dès lors, à Léopold Sédar Senghor de nous avoir donné le mot de francité, qui recouvre ce qui nous constitue en français, nous qui sommes français. Ensuite Roland Barthes, entre autres, a cherché çà et là à définir la francité, qu'un de ses textes célèbres débusque dans les frites – les frites du steak-pommes frites.

Dans *Une chanson française*, en 1975, Claude François fait bien entendre qu'il en est de la chanson comme d'une Française : « *Tu es, belle comme gentille comme une chanson française / Tu es, simple comme douce comme une chanson française / Bien faite et sentimentale / Tu chantes quand tout va mal.* » Et d'autres entendent surtout les sortilèges d'une langue, comme Daniel Balavoine quand il chante *Le français est une langue qui résonne* ou Yves Duteil avec *La Langue de chez nous*.

Cette francité ne pourrait être la musique, seule. Car du tango au rock'n'roll, de la tarentelle sur laquelle Georges Brassens pose *Le Gorille* aux valses jadis viennoises qui chavirent nos cœurs depuis deux siècles, il est difficile de trouver un genre absolument français de France dans la musique française – même le musette parisien est une fécondation italo-auvergnate de répertoires à danser déjà fort disparates. À moins que, musicalement, la chanson française ne soit surtout une capacité à transformer n'importe quelle forme en l'alliance féconde d'une voix et d'un texte.

Et si la francité était un état de l'âme de la chanson ? À ce titre, on a de bons indices. Par exemple le texte du *Carillon de Vendôme* : « *Orléans, Beaugency, Notre-Dame-de-Cléry, Vendôme, Vendôme.* » On apprend encore cette chanson

aux enfants des chorales, on la chante encore dans les spectacles « son et lumière », on la place en fond sonore d'images languides de vieilles pierres, et cette chanson date sans doute de 1420, lorsque le Dauphin ne possède plus, pour toute France, que cinq villes. Est-ce un parolier populaire sarcastique, est-ce un noble de la petite cour errante du futur Charles VII dont Jeanne d'Arc permettra bientôt le sacre, est-ce une voix de Bourges qui pose sur ces dix-neuf notes sans doute déjà anciennes les noms des quatre autres cités qui constituent ce pauvre royaume ? En attendant, une chanson dit la France – ou du moins ce qu'il en reste.

Elle le dit comme savent parler les chansons françaises, dans l'ellipse, le symbole, la diagonale. Peu de mots qui ouvrent largement les possibles de l'expression en suscitant une immédiate avalanche de sens et même de double sens. Chanter « *Orléans, Beaugency, Notre-Dame-de-Cléry, Vendôme, Vendôme* », est-ce insolent ou loyal, est-ce navré ou heureux, est-ce déplorer une faiblesse du royaume effondré ou s'en consoler en énumérant les joyaux de la meilleure France ?

Peut-être la chanson française est-elle là tout entière, art de la mélancolie zébrée de rayons de soleil, de la déploration joyeuse, des regrets sans remords, des adieux qui promettent fidélité. Un art de la tristesse radieuse qui, du *Carillon de Vendôme* à Alex Beaupain aujourd'hui, s'entendrait inchangé comme si la France s'était donné cet art-là pour surmonter ses épreuves – la femme qui s'en va, l'enfant qui meurt, le roi que l'on tranche, le nom qui s'efface, le printemps qui n'est plus. Voici pourquoi, sans doute, nos chansons les plus tristes parlent du bonheur : elles nous avertissent que l'on peut encore y croire. Ainsi qu'on l'a écrit avant la Commune de Paris, et qu'on a commencé, quelques années plus tard, à le chanter en sa mémoire : « *Quand nous chanterons le temps des cerises / Et gai rossignol, et merle moqueur / Seront tous en fête / Les belles auront la folie en tête / Et les amoureux du soleil au cœur.* »

Voir : Bon vieux temps, Le ; Étrangers ; Folk ; Paris ; Tango.

François, Claude

Claude François était du mauvais côté. Si l'on n'aimait pas la chanson, pourquoi l'aimer ? Si on aimait la chanson, comment le tolérer ? Ce petit homme blond était chaque samedi soir à la télévision dans les émissions de Maritie et Gilbert Carpentier, sur les ondes des grandes radios périphériques, sur les sonos des quinzaines commerciales et des fêtes de village, incarnant avec fougue tout ce qu'il était juste et bon de dénigrer. Quand les défenseurs d'une chanson qui ne passait pas à la télévision inventèrent le Printemps de Bourges, en 1977, c'était justement contre la variété clinquante dont le symbole était Cloclo…

Très tôt, cependant, les élites caressent des ambivalences gourmandes sous leur mépris pour Claude François. Jean-Luc Godard ou Gilles Deleuze prennent plaisir à dérouter leurs dévots en avouant leur fascination. Des sommités de la haute culture insistent avec force sur la fluide mécanique et le poli parfait de son travail. Tout cela aurait pu bien finir – une invitation au festival d'Avignon, une interview dans *Le Nouvel Observateur*, une biographie au Seuil… Mais peut-être la pente serait-elle restée la même, long semis de paillettes sur soie synthétique, Clodettes dévêtues et 45 tours en tête. de gondole. Une applique mal posée dans une salle de bains et, le 11 mars 1978, tout s'arrête.

On a su depuis que, ce jour-là, Claude François avait de gros soucis. Son petit empire d'*entertainer*-entrepreneur battait de l'aile, il sentait que quelque chose allait changer dans les variétés, et peut-être pas forcément à son avantage. Heureusement, il reste immobile dans sa course glorieuse, à jamais bondissant et énergique. Le temps a suffisamment passé pour qu'aujourd'hui il incarne une manière de faire de la chanson un peu désuète et même attendrissante, avec sa candide science de star sûre que le travail et l'invention suffisent.

Car Claude François est amoureux du spectacle plus que de la musique, amoureux de l'intention plus que de l'émotion, amoureux du succès plus que du public. On doit lui reconnaître du talent – et même beaucoup de talent – pour écouter, pour repérer, pour synthétiser le meilleur de son temps. Les biographes et plus encore les raconteurs de belles histoires aimeront que, né en Égypte en 1939, il grandisse en écoutant les percussionnistes des rues et apprenne très tôt à

frapper des rythmes furieux.

Rapatrié en France en 1956, à la nationalisation du canal de Suez dont son père est un cadre, il joue de la batterie dans un groupe de jazz, traîne à Saint-Tropez… Après quelques brèves aventures plus inachevées que vraiment piteuses, le temps des succès commence à vingt-trois ans, en 1962, avec *Belles, belles, belles*. Suivent rapidement *Pauvre Petite Fille riche*, *J'y pense et puis j'oublie*, *Si j'avais un marteau*… La plupart de ses chansons sont des adaptations de succès anglais ou américains que les arrangements rapprochent d'emblée de l'esthétique du bal populaire. Quant à lui, il impose très vite un personnage de lutin bondissant, survolté, optimiste, sorte de négatif blond et lisse du rugueux James Brown. Avoir vu sur scène Otis Redding l'a tourneboulé. Une révolution personnelle qui lui fait fantasmer ce personnage qu'on va connaître – comme Otis, des danseuses sexy, des chorégraphies millimétrées, un orchestre docile et véloce.

Tout en restant fidèle aux chansons américaines (*Le Jouet extraordinaire*, *J'attendrai*, *C'est la même chanson*, *Je viens dîner ce soir*, *À part ça la vie est belle*), il commence à imposer beaucoup de compositions originales, dans l'écriture desquelles il s'investit de plus en plus : *Il fait beau bon, il fait bon*, *Le Lundi au soleil*, *Y a le printemps qui chante*, *Chanson populaire* et surtout *Comme d'habitude* en 1967, qui deviendra le standard mondial *My Way* après adaptation par Paul Anka.

Ses années 70 sont celles d'une idole populaire qui songe sans cesse à étendre sa puissance professionnelle : il crée un label pour ses propres disques et ceux de ses protégés, comme Alain Chamfort et Patrick Topaloff, lance le magazine pour jeunes *Podium*, une agence de mannequins, une revue de photos de charme… Il élargit sa palette à de grandes chansons mélodramatiques (*Le Mal-Aimé*, *Le Chanteur malheureux* ou *Le téléphone pleure*), négocie habilement le virage du disco avec encore d'énormes tubes (*Magnolias for Ever, Alexandrie, Alexandra*).

Peu d'artistes misent autant que lui sur les médias audiovisuels mais encore moins investissent à ce point dans la scène. Il donnera 1 117 concerts dans sa carrière et, à sa mort, il laissera 888 tenues de scène ! Sa disparition est vécue comme un drame par des millions de fans, mais elle prélude à une période de bouleversements. La liberté sur la bande FM, le Top 50, l'arrivée du CD, les nouvelles stars en Stan Smith, jean ordinaire et pull Benetton (Balavoine, Berger, Goldman), tout milite à tenir le couvercle posé sur son souvenir pendant quelques années.

Puis l'amnistie postmoderne fait son œuvre, et Claude François revient. On réalise qu'*Alexandrie, Alexandra* figure systématiquement dans le classement

annuel des titres les plus diffusés dans les night-clubs français, Yann Moix fait un gros succès en librairie puis dans les salles de cinéma avec *Podium*, le film *Cloclo* de Florent-Emilio Siri confirme la dimension historique de Claude François. Car il incarne des années 60-70 qui commencent à être plus aimées comme fantasme que comme souvenir. Et, dans ce bon vieux temps-là, il est celui qui ressemble le plus à un entrepreneur contemporain cherchant à flairer les tendances et le marché. Claude François est aussi un Johnny Hallyday qui ne s'est jamais soucié de durer ni d'entrer dans le dictionnaire, mais s'est toujours projeté dans l'urgence du succès. Presque malgré lui, il est entré dans l'histoire de notre culture populaire.

Voir : Bon vieux temps, Le ; Postmoderne.

Fréhel

Les destinées fracassées ne manquent pas dans l'histoire de la chanson, pas plus que les retournements acrobatiques du destin et les farces du succès. Mais y a-t-il destinée plus romanesque et triste que celle de Fréhel ? Et y a-t-il personnage plus démesuré, dans l'ivresse du plaisir comme dans la glu du malheur, dans la maîtrise instinctive de son art comme dans la soumission aux clichés ?

Il faut la voir entrer en scène, chaussée de savates, une méchante moue aux lèvres, la proue gouailleuse du menton jetée en avant, braillant : « Fermez vos gueules ! J'ouvre la mienne ! »

Voix énorme et graillonneuse, accent faubourien à couper au couteau, désinvolture technique absolue… Il n'y a pas d'aussi éclatante incarnation du populo parisien et, comme tous les Parisiens, elle vient d'ailleurs. Parents bretons, enfance à Levallois-Perret, père ouvrier aux chemins de fer à qui une locomotive emporte un bras, mère bonne à tout faire, concierge et prostituée occasionnelle. Débuts dans la rue, avec aux pieds des escarpins trouvés dans une poubelle.

Marguerite Boulc'h se donne un nom, Pervenche, et chante le vibrant répertoire prolétarien de Montéhus. À dix-huit ans, en 1909, elle enregistre *Fenfant d'amour* de Léo Daniderff et *C'est une gosse* d'Henri Christiné. On commence à parler d'elle. Elle se marie, change de pseudonyme (le berceau de sa famille n'est pas très loin du Cap Fréhel, en Bretagne), perd son unique enfant

alors qu'il a un an, brûle la chandelle par les deux bouts tout en devenant une des femmes les plus « lancées » de la nuit parisienne.

Sa collègue Damia lui a emprunté son éphémère mari mais elles restent bonnes copines. C'est même elle qui lui présente en 1911 un jeune homme qui monte, Maurice Chevalier. Amour-passion, sur fond d'éther et de cocaïne. Un peu effrayé, le sage Momo prend la tangente et surtout le bras de Mistinguett, certes fofolle mais beaucoup moins dangereuse. Fréhel réagit assez mal. Cela ne l'incite pas à rompre avec une vie d'excès, à peine tempérée par sa gloire de chanteuse.

En 1913, elle part. Elle considère comme une chance un contrat lucratif à Saint-Pétersbourg, puis à Bucarest. C'est là que la surprend la Première Guerre mondiale. Elle la passera à régner sur la nuit dans la capitale roumaine avant de partir à Constantinople. Dans la future Istanbul, elle sombre vraiment dans la drogue, l'alcool, la bringue. Quand l'ambassade de France la rapatrie en 1922, c'est une grosse femme bouffie et ravagée dont même les proxénètes turcs ne veulent plus. Mais Paris est nostalgique de la Belle Époque et on se souvient de Pervenche l'oubliée… Elle est accueillie à la descente du train par Montéhus et quelques autres personnalités du métier mais aussi par des journalistes ravis d'une si belle histoire.

On organise une soirée à l'Olympia pour lui venir en aide. Elle y reprend d'anciennes chansons et surtout crée *Du gris* d'Ernest Dumont et Louis Bénech, hymne à l'affreux tabac à bon marché qui n'a plus aujourd'hui aucun équivalent licite sur le marché : « *Du gris que l'on prend dans ses doigts / Et qu'on roule / C'est fort, c'est âcre comme du bois / Ça vous soûle / C'est bon et ça vous laisse un goût / Presque louche / De sang, d'amour et de dégoût / Dans la bouche.* » Rien n'est plus droitement réaliste que cette peinture de la déchéance dont elle vient justement de sortir. Mais le sort est toujours cruel : on ne possède aucun enregistrement par Fréhel de cette chanson si importante dans son répertoire et sa gloire des années 30.

Car elle redevient une star. Une star qui serait le négatif de ce qu'elle a été avant guerre, aussi repoussante qu'elle était belle, ressemblant trait pour trait aux personnages meurtris de ses chansons. Les bien-pensants se pincent le nez, mais le commerce ne l'oublie pas. On la voit dans une quinzaine de films des années 30, la plupart du temps dans un rôle de vieille chanteuse sur le retour. Son apparition la plus célèbre est dans *Pépé le Moko* de Julien Duvivier, en 1937, au côté de Jean Gabin, dans lequel elle chante *Où est-il donc ?* : « *Où est-il mon moulin de la place Blanche ? / Mon tabac et mon bistrot du coin ? / Tous les jours étaient pour moi dimanche / Où sont-ils les amis les copains ? / Où sont-ils tous*

mes vieux bals musette ? / Leurs javas au son de l'accordéon / Où sont-ils tous mes repas sans galette ? / Avec un cornet de frites à dix ronds / Où sont-ils donc ? »

En scène ou dans sa discographie (très désordonnée, sur une dizaine de labels), elle chante la drogue, la prostitution, le viol, la misère, la dépendance amoureuse, la violence, l'alcool, la dépression, mais aussi des fictions faubouriennes démesurées : *La Coco*, *À la dérive*, *Dans la rue*, *Comme un moineau*, *Toute seule*, *L'Obsédé*, *Il n'est pas distingué*, *La Môme catch-catch* et ce qui est peut-être son titre de gloire le plus célèbre, *La Java bleue*, de Vincent Scotto et Géo Koger, créé dans le film *Une java*, en 1939 – « *C'est la java bleue / La java la plus belle / Celle qui ensorcelle / Quand on la danse les yeux dans les yeux / Au rythme joyeux / Quand les corps se confondent / Comme elle au monde / Il n'y en a pas deux / C'est la java bleue.* »

Après la Seconde Guerre mondiale, elle poursuit sa chute. On ne peut plus la voir que dans des music-halls miteux ou en attraction dans des cinémas de quartier. Aimée du public, respectée par ses pairs, elle ne retrouve même pas assez de prospérité pour échapper à la mouise. Elle donne ses derniers concerts dans une petite salle du Quartier latin en 1950 et meurt seule dans une chambre d'un hôtel de passe minable de la rue Pigalle en février 1951. Mais une foule énorme accompagne son enterrement au cimetière de Pantin.

Voir : Chevalier, Maurice ; Montéhus, Gaston.

Gainsbourg, Serge

L'auteur de ce *Dictionnaire amoureux de la chanson française* a le souvenir d'une promenade aux puces de Montreuil lorsqu'il était étudiant, à l'aube des années 80. En ce temps-là, avec quelques camarades (dont l'un est devenu plus tard directeur du *Monde*), il tenait un panneau d'affichage au nom d'un groupe appelé « Ecce homo », qui s'était enregistré auprès de l'administration de l'Institut d'études politiques de Paris en tant que « Comité de soutien à Serge Gainsbourg ». Entre la parution des albums *Aux armes et cætera* et *Mauvaises Nouvelles des étoiles*, cela faisait sens, sans pour autant porter une puissance subversive bouleversante, même à Sciences Po. Donc, ce dimanche matin à Montreuil, un petit livre sur un étal avait attiré l'œil. Il se promettait une *Histoire de la chanson française* ou quelque autre titre ambitieux, mais ne devait guère dépasser les deux cents pages. On avait feuilleté, puis cherché dans la table des matières ; il avait fallu aller à l'index pour trouver Serge Gainsbourg – une seule occurrence.

Malgré des recherches à la Bibliothèque nationale, l'auteur de ce *Dictionnaire amoureux* n'a pu retrouver ce vieil ouvrage dont il se rappelle qu'il portait une date de dépôt légal des années 70. Il reste néanmoins à sa mémoire que l'alinéa conclusif d'un chapitre évoquait trois chanteurs dont il était dit qu'ils se complaisaient dans une vaine marginalité et seraient balayés comme toutes les modes factices – Serge Gainsbourg, Herbert Pagani et un artiste dont le nom s'est perdu.

Il est curieux que l'on ait pu associer le doux et brûlant Herbert Pagani à Serge Gainsbourg. Ce juif libyen polyglotte mena une courte carrière entre l'Italie et la France avant d'être emporté par une leucémie à quarante-quatre ans, laissant un opéra-rock prophétique (*Megalopolis*, enregistré en 1972) et le plus beau chant militant du Parti socialiste (*Changer la vie*, en 1977, sur une musique de Mikis Theodorakis).

Mais, longtemps, Serge Gainsbourg a été ainsi : inclassable, incompris et même inaudible. Aussi incroyable que cela puisse paraître aujourd'hui – et surtout pour un lecteur de moins de trente ans –, cet artiste-là n'a pas toujours été un génie. Il a même été longtemps un raté, un faiseur, un mondain, un personnage plus remarqué pour sa barbe de trois jours que pour ses chansons, plus souvent cité comme compagnon de Jane Birkin que comme créateur de *Histoire de Melody Nelson*.

Désormais référence majeure de la chanson française, classé systématiquement parmi les plus grands artistes d'un continuum dans lequel il dépasse la quasi-totalité de ses pairs et de ses prédécesseurs, il a commencé sa carrière par vingt ans d'échecs – ce qui est long – et l'a terminée sur la ligne de front, détesté par une bonne partie des médias et du public. Ainsi, l'histoire de Serge Gainsbourg est presque aussi passionnante après sa mort que de son vivant.

Notre temps célèbre en Gainsbourg un touche-à-tout au flair inégalable, qui a pratiqué la chanson classique, le jazz, les variétés, les rythmiques tropicales, la pop anglaise, le rock, le reggae ou le funk, ce qui nous semble la marque d'une intelligence culturelle et d'un goût musical d'une absolue pertinence. Or, longtemps on lui a reproché son opportunisme et son manque de caractère. Et s'il ne viendrait à l'idée de personne de prétendre de nos jours que Serge Gainsbourg n'a pas de talent, il faut bien admettre que, des années durant, très longtemps, il n'a pas eu de succès. Son histoire est une histoire de disques qui manquent leur cible, de chansons de commande et de bandes originales de films composées pour gagner sa vie, de saynètes télévisées et de seconds rôles au cinéma… Bien autre chose que la triomphale cavalcade d'un dandy pop sûr de son fait.

Lucien Ginsburg naît en 1928 à Paris. Famille juive russe, père pianiste de bar et de boîtes de nuit qui professe le mépris de la musique de variété et porte au pinacle Frédéric Chopin et Igor Stravinsky. Le petit Lulu est d'abord un bon élève très doué en dessin. Mais la guerre interrompt tout. La maladie, les peurs d'une famille qui porte l'étoile jaune, la fuite dans le Limousin, la vie de clandestins sous une fausse identité… À la Libération, le jeune homme est un cancre qui, à dix-sept ans, quitte l'école pour étudier la peinture. Il paie ses pinceaux et ses couleurs en jouant de la guitare dans les bars et des bals. Il prétendra vouloir devenir peintre pendant quelques années encore, mais s'éloigne lentement de ce projet.

Il cherche d'abord à mieux gagner sa vie de musicien, étudie sérieusement le piano, commence à écrire des chansons avec l'ambition de les placer auprès

d'autres artistes. Il dépose ses premières chansons à la Sacem à vingt-six ans, trouve un emploi stable au Milord l'Arsouille, cabaret exigeant, comme guitariste de Michèle Arnaud, surnommée « l'intellectuelle de la chanson ». Elle rejoue avec lui le même scénario que Patachou avec Georges Brassens : quand il lui présente ses chansons, elle accepte d'en mettre à son répertoire mais lui suggère aussi de les interpréter lui-même.

À trente ans, devenu Serge Gainsbourg, le musicien subalterne devient chanteur. Mais ce n'est pas un conte de fées. Son premier album, *Du chant à la une !* (qui contient *Le Poinçonneur des Lilas*, *Ronsard 58*, *Douze Belles dans la peau*, *La Recette de l'amour fou…*) glane quelques critiques élogieuses, dont un article légendaire de Boris Vian dans *Le Canard enchaîné*, mais ne se vend pas à plus de quelques centaines d'exemplaires. On remarque plus *Le Poinçonneur des Lilas* dans la version des Frères Jacques que dans la sienne.

En 1959, Juliette Gréco enregistre un 45 tours quatre-titres de ses chansons, beaucoup plus commenté dans la presse que son propre 33 tours *N° 2* (avec *L'Amour à la papa*, *Le Claqueur de doigts*, *La Nuit d'octobre*, *Mambo miam miam*, *L'Anthracite…*). Ses albums suivants sont semés de futurs grands classiques : *L'Étonnant Serge Gainsbourg* en 1961 (avec *La Chanson de Prévert*, *Viva Villa*, *Les Amours perdues*), *Serge Gainsbourg n° 4* en 1962 (avec *Les Goémons*, *Black trombone…*), *Gainsbourg confidentiel* en 1963 (avec *Elaeudanla Teiteia*, *Chez les yé-yé…*), *Gainsbourg Percussions* en 1964 (avec *Couleur café*, *New York USA*, *Pauvre Lola*, *Ces petits riens…*).

Ces albums sont de tels échecs commerciaux qu'il vit mieux de petits rôles joués dans des films médiocres et de chansons données à d'autres interprètes. Juliette Gréco avec *Accordéon*, Brigitte Bardot avec *L'Appareil à sous*, Petula Clark avec *Vilaines Filles, mauvais garçons,* France Gall avec *Laisse tomber les filles* font beaucoup pour sa renommée auprès du métier, qui commence à voir en lui un habile trousseur de chansons pour filles et dames. À cette époque, *La Javanaise* est ignorée de tous, ou à peu près. Il a enregistré la chanson en janvier 1963, et sa

dédicataire, Juliette Gréco, l'a fait à son tour quelques mois plus tard. Leurs deux versions sont en face B de deux 45 tours sortis dans l'indifférence. Ce qui deviendra une des plus populaires chansons d'amour de l'histoire ne surprend ni ne séduit le grand public. Il faudra une vingtaine d'années avant que, de compilation en *best of*, le public de plus en plus large de Gainsbourg ne découvre *La Javanaise* et ne fasse à rebours le voyage vers « *J'avoue / J'en ai bavé / Pas vous / Mon amour / Avant d'avoir / Eu vent / De vous / Mon amour* ».

Son premier grand succès populaire vient avec *Poupée de cire, poupée de son*, qui fait triompher France Gall au prix de l'Eurovision 1965. Mais l'excitation autour de Gainsbourg retombe l'année suivante, malgré son EP *Qui est in, qui est out* (avec aussi *Docteur Jekyll et Monsieur Hyde*), *Les Sucettes* chantées par France Gall ou *La Gadoue* par Petula Clark…

Il doute énormément de son avenir de chanteur et enchaîne les bandes originales de films en compagnie de son complice d'alors, l'arrangeur Michel Colombier, quand survient une extraordinaire aventure amoureuse et artistique avec Brigitte Bardot. Dans son show télévisé du 1er janvier 1968, elle chante *Harley Davidson* et, en duo avec Gainsbourg, *Bonnie and Clyde* et *Comic Strip*. Mais elle torpille aussi ses rêves : elle refuse que la version qu'ils ont enregistrée de *Je t'aime moi non plus* soit publiée et rompt brutalement leur liaison. Il soldera sa douleur dans le sublime oratorio pop *Initials B.B.* et, en mai 1968, rencontre une jeune actrice britannique, Jane Birkin. Il enregistre avec elle *Je t'aime moi non plus* qui, sorti au début de l'année 1969, va être le plus retentissant scandale de l'époque et un énorme succès commercial dans le monde entier. Et c'est l'acmé de l'*explicit lyrics* en ces années de révolution sexuelle : « [*elle*] *Je t'aime, je t'aime / Oh oui, je t'aime !* / [*lui*] *Moi non plus* / [*elle*] *Oh, mon amour !…* / [*lui*] *Comme la vague irrésolue / Je vais, je vais et je viens / Entre tes reins / Je vais et je viens / Entre tes reins / Et je / Me retiens.* »

Serge Gainsbourg devient quelqu'un d'autre. Il a gagné le droit à l'audace, il possède un socle de notoriété, il sait désormais gérer la presse à potins et dompter l'arme de la rumeur. Il ne prévoit pas qu'il va aussi devenir, peu à peu, un prince consort. Jane Birkin devient de plus en plus populaire, notamment dans des comédies de Claude Zidi, pendant que sa propre carrière retourne aux petits chiffres et aux désillusions. De 1971 à 1976, il écrit, compose et enregistre quatre albums historiques, considérés aujourd'hui comme les sommets d'une œuvre visionnaire et libre. Mais *Histoire de Melody Nelson*, *Vu de l'extérieur*, *Rock Around the Bunker* et *L'Homme à tête de chou* sont des échecs commerciaux sans appel, qui n'impressionnent qu'un étroit public et les professionnels de la musique. On parle d'ailleurs de lui comme d'un « *musician for musicians* », à

l'instar de certains maîtres du jazz.

Il s'essaie à la réalisation, et son premier film, *Je t'aime moi non plus*, en 1975, est aussi un échec commercial et critique. Il n'y gagne que l'amorce d'une fructueuse carrière de réalisateur de spots publicitaires, ses trois films suivants (*Équateur*, *Charlotte for Ever* et *Stan the Flasher*) ne parvenant jamais à échapper au tir de barrage de la presse.

Quand en 1979, à presque cinquante et un ans, Serge Gainsbourg part en Jamaïque enregistrer son prochain album, il est célèbre mais il n'est pas encore un grand nom de la chanson française (et ce n'est pas le succès de son single *Sea Sex and Sun*, l'été précédent, qui y change grand-chose). Son treizième album, *Aux armes et cætera*, sera son premier triomphe commercial. La polémique autour de sa version reggae de *La Marseillaise* est énorme, mêle relents d'antisémitisme et épisodes mi-héroïques, mi-grotesques, mais n'explique pas seule qu'il décroche le disque de platine en quelques mois. En prenant le virage reggae, Gainsbourg séduit une nouvelle génération et, pour ses douze dernières années de carrière, son premier public sera celui des adolescents.

Les albums *Mauvaises Nouvelles des étoiles* en 1981, *Love on the Beat* en 1984 (avec *Lemon Incest* en duo avec sa fille Charlotte) et *You're Under Arrest* en 1987 vont être ceux des plus gros tubes, des clips diffusés en haute rotation, des tournées rameutant un public énorme.

Son histoire d'amour avec Jane Birkin s'étant achevée en 1980, il manifeste de plus en plus clairement les symptômes d'une dépression au long cours. Ses excès éthyliques et son comportement toujours plus provocateur lui inspirent en 1981, dans la chanson *Ecce homo*, le baptême de son double mondain, méphistophélique et crypto-punk : *« Eh ouais, c'est moi Gainsbarre / On me trouve au hasard / Des night-clubs et des bars / Américains c'est bonnard. »*

Gainsbarre exaspère les bien-pensants et fait ricaner les sales gosses : il ouvre sa braguette ou brûle un billet de cinq cents francs à la télévision, ne dessoûle pas, s'habille crasseux dans des vêtements de luxe, fait danser torse nu à la télévision sa nouvelle compagne, Bambou, offense en direct la jeune star américaine Whitney Houston… Le règne de Gainsbarre sur les ados français, historiquement situé entre le déferlement punk et la dépression grunge, entre les Sex Pistols et Kurt Cobain, va permettre à son œuvre d'être rééditée, réécoutée, réévaluée d'une manière unique dans la chanson française. À sa mort le 2 mars 1991, Serge Gainsbourg est à la fois adulé par les gamins, détesté par les scrogneugneux et prêt à devenir un grand classique. Car les adolescents qui l'adulent vont grandir en remontant peu à peu le fil de son œuvre, en oubliant *You're Under Arrest* au profit d'*Histoire de Melody Nelson*, en reniant Gainsbarre

au nom du poète de *La Javanaise.*

Les bordées de franglais salace des derniers albums sont effacées. Ce n'est pas seulement la profondeur diachronique d'une discographie qui est réévaluée : la révolution Gainsbourg apparaît après sa mort. On commence à mieux comprendre une écriture en syncopes, en ruptures, en plis, en rafales. Ce qui était une habileté que ses pairs considéraient avec ni plus ni moins d'admiration que les fantaisies de Boby Lapointe est désormais compris comme une rupture des carcans textuels de la chanson française. On le célèbre peu à peu de la même manière, dans la chanson, qu'on admire Stéphane Mallarmé dans la poésie littéraire. Savant et pop à la fois, il devient le maître des générations qui le suivent. On étudie, on dissèque, on admire, on imite des textes comme ceux de *Comment te dire adieu*, créé par Françoise Hardy en 1968 (« *Sous aucun prétex- / Te je ne veux / Avoir de réflex- / E malheureux / Il faut que tu m'ex- / Pliques un peu mieux / Comment te dire adieu* »), de *J'entends des voix off* qu'il enregistre en 1975 (« *Mous- / Tache / Pos- / Tiche / P'tite / Mèche / D'lous- / Tic / Œil / Vache / Bouche / Sèche / Moche / Reich / Louche / Speech* »), de *Fuir le bonheur de peur qu'il ne se sauve*, créé par Jane Birkin en 1983 (« *Fuir le bonheur de peur qu'il n'se sauve / Que le ciel azuré vire au mauve / Penser ou passer à autre chose / Vaudrait mieux / Fuir le bonheur de peur qu'il n'se sauve / Se dire qu'il y a* Over the Rainbow / *Toujours plus haut le soleil above / Radieux* »). Il est le maître à écrire des générations postmodernes.

Surtout, on réécrit son parcours dans une sorte de révisionnisme rêveur qui voit dans ses virages stylistiques successifs les manifestations d'une liberté déjà postmoderne. Or Gainsbourg a été marginal, anecdotique ou dérisoire avant de commencer à être scandaleux – sans même parler d'un succès durable. Tout son parcours avant *Aux armes et cætera* se déroule du vivant de Georges Brassens, dont le règne sur la chanson française est celui d'une absolue cohérence et d'une parfaite impavidité face aux modes – guitare acoustique, contrebasse, rien de plus. Et ce que l'on prend aujourd'hui pour la principale manifestation du génie de Serge Gainsbourg n'est rien de plus que la marque de son insuccès têtu. Mais que son mythe soit aussi écrasant aujourd'hui est la preuve que son œuvre est assez solide et puissante pour devenir le socle consensuel de plusieurs générations d'artistes.

Voir : Brassens, Georges ; Gréco, Juliette ; *Marseillaise, La* ; Pop ; Postmoderne ; Reggae.

Goguette

Lorsqu'on parle de partir en goguette, on imagine volontiers l'œil égrillard, la démarche chaloupante et la cravate de travers. On a bien oublié que les goguettes, même si l'on y buvait sec et y braillait beaucoup, ne furent pas des lieux de bringue ni de laisser-aller. Au contraire, cette vision fut celle des possédants et de leurs flics, effrayés par la liberté des goguettes.

Ce fut une des plus fécondes institutions démocratiques de notre pays, un lieu de créativité incomparable et le ferment de plusieurs révolutions. Il a fallu la première des dictatures modernes, celle de Napoléon III, pour parvenir à faire taire les goguettes.

Tout commence au Caveau, société chantante légendaire née à Paris en 1729 : des amateurs de rimes et de chansons se réunissent périodiquement pour présenter des couplets qu'ils ont écrits sur des airs connus. Ce sont au sens propre des parodies d'une chanson détournée pour évoquer un événement ou un personnage de l'actualité, un épisode survenu dans la vie des membres de la société ou tout autre sujet qu'il leur plaît de traiter.

Dans les dernières années de l'Empire et les débuts de la Restauration, ce n'est plus une élite de bourgeois lettrés qui taquinent la muse : les goguettes qui se multiplient en France sont l'affaire d'ouvriers, d'employés, d'artisans, de ce menu peuple des villes qui, après l'usine, l'atelier ou la boutique, se réunit pour chanter et écouter chanter.

Longtemps, les goguettes s'en tiennent à la « règle des dix-neuf », car tout rassemblement organisé de plus de vingt personnes doit être préalablement déclaré à la police. Pour le style, les goguettiers sont parents de l'immense Pierre-Jean de Béranger. L'inspiration est souvent épicurienne, de l'aimable chanson à boire aux couplets franchement paillards. Le goût est toujours à la métaphore mythologique, aux personnages antiques, à la « langue tenue », comme disaient jadis nos professeurs de français, mais aussi à la mise en scène de la langue de tous les jours et de toute la gamme des parlers populaires. C'est dans les goguettes que l'on invente cet art virtuose de la poésie en argot que l'on retrouvera, des générations plus tard, chez Georges Brassens, Pierre Perret ou Renaud.

Mais, chez « Les Bergers de Syracuse », « La Mère Goguette », « Les Hermites de Bonne Nouvelle » et des centaines d'autres goguettes de Paris et de province, souffle aussi une inspiration séditieuse. On chante le souvenir de l'Empire ou les valeurs de la Révolution, on critique plus ou moins explicitement le pouvoir et les inégalités sociales, on rêve d'un autre monde…

Sous la Restauration puis la monarchie de Juillet, les goguettes agacent et inquiètent les classes dirigeantes. Les basses classes s'y réunissent, y boivent et y font circuler le venin de la subversion. Les militants de la République ou du socialisme sont souvent des ouvriers, des artisans ou des étudiants anonymes qui écrivent des milliers de chansons pour les goguettes. Quand Napoléon III et sa police ont raison des goguettes, un certain nombre de leurs habitués se résigneront au vin silencieux des débits de boissons, mais beaucoup d'autres – tant qu'à risquer la prison ! – basculeront dans l'action politique. Et la Commune de 1871 est peut-être aussi l'explosion en actes, furieuse et précipitée, des chansons que le peuple avait été empêché d'écrire.

Voir : Béranger, Pierre-Jean de ; *Clé du Caveau, La* ; Engagement.

Goldman, Jean-Jacques

Depuis quelques années, Jean-Jacques Godman fait toujours la même réponse. Non, il ne fait pas de musique. Plus tard, alors ? Peut-être. Mais ce n'est pas urgent. Pour l'instant, il n'y a que la direction artistique des Enfoirés, tous les ans.

Évidemment, ça agace. Cela ne doit pas lui déplaire, ou du moins pas le surprendre, tant cela fait longtemps qu'il fait grincer des dents çà et là. Disons même qu'il agace par les deux bouts, parce qu'il est toujours à la fois trop et pas assez, énorme et discret, humble et colossal, riche et normal. Et même de gauche et de gauche – c'est-à-dire de la pire et de la meilleure gauche en même temps.

Il cumule volontiers des contraires. Le genre populaire comme Johnny et l'intégrité de Bashung. Libre comme Murat et adulé comme Balavoine. Des oppositions sereinement transcendées, avec l'air sûr de lui d'un ancien proviseur qui serait devenu moine, d'un héros de la course en solitaire qui aurait triomphé au CAC 40, d'une star qui aurait pris du recul sans que le public lui ait jamais manifesté la moindre baisse d'amour – le cas unique, comme un conte zen au pays d'Eddie Barclay et de Jean-Philippe Smet.

Chacun connaît l'histoire de cette star qui a volontairement cessé d'être star. Sa dernière aventure artistique et commerciale lui avait rapporté de quoi vivre pendant plusieurs générations : sorti fin 2001, l'album *Chansons pour les pieds* s'était vendu à 1,5 million d'exemplaires et la tournée avait eu plus de 800 000 spectateurs, outre des dizaines de milliers de diffusions de ses nouvelles

chansons à la radio, ce qui avait de quoi combler l'auteur-compositeur-interprète-éditeur-producteur Jean-Jacques Goldman. Puis, fin 2005, il annonçait qu'il s'arrêtait.

Pas la retraite, pas la mort, pas la déprime, juste l'arrêt. Quelques années plus tôt, il avait épousé en secondes noces une admiratrice marseillaise devenue prof de maths et née vingt-sept ans après lui. Ils auraient pu partir vivre sous un soleil doré avec leurs trois filles et vingt majordomes. Mais la presse *people* découvrait avec effarement qu'ils vivaient dans un quatre pièces meublé en Ikea.

On en soupire d'autant plus si l'on compte. Sept albums certifiés comme disques de diamant, c'est-à-dire vendus à plus d'un million d'exemplaires – *Positif* (sorti en 1984), *Non homologué* (1985), *Entre gris clair et gris foncé* (1987), *Fredericks-Goldman-Jones* (1990), *Rouge* (1993), *En passant* (1997), *Chansons pour les pieds* (2001). Et il faut y ajouter du live et des compilations. Puis, si on pointe parmi la centaine d'albums les plus *successfull* de la chanson francophone, on en compte quatorze qui portent son nom comme interprète, auteur ou compositeur pour un total de 24 millions d'exemplaires – avec Céline Dion, Yannick Noah, Gérald de Palmas, Florent Pagny, Patricia Kaas, Worlds Apart… Quand on en est là, on devrait porter une gourmette en platine, un diamant à l'oreille, un rictus lointain.

S'il garde un sourire discret et des manières flegmatiques, c'est peut-être parce qu'à l'époque de sa conquête de la France il avait passé trente ans, était propriétaire de sa maison et avait déjà deux enfants avec sa première épouse – une vie réussie, en somme. De plus, il avait été très bien élevé, affirmant un jour, dans une belle interview, que « toutes les raisons de vivre sont bon marché », ce qui inclut le poulet grillé, un petit tennis avec un pote et un livre au format de poche. Cela donne cette rencontre rarissime de la gloire et du dédain de la gloire.

À ce point de l'histoire, on ne va pas prétendre qu'il ne sait pas compter. Il est sorti d'une école de commerce, son frère Robert gérait un magasin d'articles

de sport et, ensemble, ils ont décidé qu'ils allaient se passer d'intermédiaire dès que le succès est arrivé. Pas de producteur, pas de tourneur, pas de pouvoir laissé à la maison de disques. Dans ces conditions, on fait fortune.

Mais cette fortune se construit en donnant à la France une sorte de catéchisme citoyen, engagé, laïque, responsable, souvent libertaire, toujours moral. « *J'ai pas choisi de naître ici / Entre l'ignorance et la violence et l'ennui / J'm'en sortirai, j'me le promets / Et s'il le faut j'emploierai des moyens légaux* / […] *Me laisse pas là, emmène-moi, envole-moi / Croiser d'autres yeux qui ne se résignent pas* », dans *Envole-moi* en 1984. Ou, la même année, dans *Je marche seul* : « *Et j'm'en fous, j'm'en fous de tout / De ces chaînes qui pendent à nos cous / J'm'enfuis, j'oublie / Je m'offre une parenthèse, un sursis / Je marche seul.* »

Ou deux chansons dont il a autorisé l'utilisation pour les campagnes électorales du candidat socialiste Lionel Jospin à l'élection présidentielle : « *Il y mettait du temps, du talent et du cœur / Ainsi passait sa vie au milieu de nos heures / Et loin des beaux discours, des grandes théories / À sa tâche chaque jour, on pouvait dire de lui / Il changeait la vie* » (*Il changeait la vie*, 1995) ou « *Je me souviens d'un mur immense / Mais nous étions ensemble / Ensemble nous l'avons franchi* » (*Ensemble*, 2002). Là encore, il prend le contre-pied : engagé sans être militant, moraliste qui refuse d'être un maître à penser. Tant de vertu agace, doit-on encore constater.

Jean-Jacques Goldman est né à Paris en 1951 de père juif polonais et de mère juive allemande, naturalisés pour faits de résistance pendant la guerre. Scoutisme, chorale, scolarité normale, débuts professionnels avec le groupe Taï Phong qui ne réussit qu'un slow de l'été, *Sister Jane*, en 1975. En 1981, alors qu'il est près d'abandonner la musique pour retourner travailler au magasin d'articles de sport de son frère, le 45 tours d'*Il suffira d'un signe* décolle. L'année suivante sort *Quand la musique est bonne* : il est installé au sommet pour une vingtaine d'années.

Voix haut perchée, mélodies blues-rock plutôt classiques, arrangements efficaces, belle gueule plus sympathique que romantique. Comme les collégiennes et les lycéennes succombent, il accumule une phénoménale collection de critiques agressives, dont il reproduira les pires sur une page de publicité. Ses chansons ont une particularité : si on ne les aime pas, on en retient quand même la mélodie ; si on les aime, le texte s'impose à la mémoire avec la force d'une conversation fondatrice avec un grand frère généreux, complice et ferme. *Je te donne*, *Pas toi*, *La Vie par procuration*, *Elle a fait un bébé toute seule*, *Là-bas*, *Puisque tu pars*, *Comme toi*, *Au bout de mes rêves*, *Encore un matin*, *À nos actes manqués*, *Né en 17 à Leidenstadt*, *Il suffira d'un signe*, *Rouge*, *Juste après*,

Sache que je, *Quand tu danses*, *Bonne idée*… Et aussi des tubes pour Johnny Hallyday, Khaled, Marc Lavoine, Isabelle Boulay… Il écrit la chanson des Restos du cœur en 1986, ouvrant une trentaine d'années de fidélité à l'œuvre de Coluche. Tant d'efficacité donne le vertige.

Lui-même en éprouve parfois. Le hasard du planning de promotion pour l'album *Chansons pour les pieds* fait que l'auteur de ce *Dictionnaire amoureux* doit interviewer Jean-Jacques Goldman entre deux émissions dans les locaux d'Europe 1. On propose au chanteur et au journaliste de presse écrite de s'isoler dans une pièce. Ce sera le bureau des programmateurs. Murs couverts de CD, piles d'albums sur les bureaux, sur les sièges, sur le sol.

Là, sans rien feindre, Goldman regarde autour de lui. « Dire que mon album va finir quelque part ici. » Il regarde les tas effondrés, les alignements obsédants, l'amas troublant de milliers de disques – chacun en un seul exemplaire, noms légendaires et chanteurs oubliés tout ensemble. Il semble comprendre ce que ne savent les artistes que quand ils échouent : en général, un album ne sert à rien, un album ne change rien au fracas du monde.

Peut-être, ce jour-là, Jean-Jacques Goldman s'est-il dit qu'il valait mieux ne jamais plus prendre ce risque. Partir avant. Être vivant dans l'humble noblesse des humains qui aiment et vieillissent sans se soucier jamais des minces tranches de plastique qui font une œuvre. Puisqu'il est un artiste exceptionnel, mimer la vie de tout le monde. Puisqu'il est immense, devenir moins.

Voir : Balavoine, Daniel ; Bashung, Alain ; Dion, Céline ; Engagement ; Hallyday, Johnny ; Murat, Jean-Louis ; Tube.

Grand Corps Malade

Quand il dit qu'il « écrit à l'oral », Grand Corps Malade ne ment pas. Sa langue parlée a la précision idéale des rhéteurs entraînés, le sens de la phrase et du mot brillant, la capacité à transformer en objet élégant chaque réflexion, chaque récit, chaque introspection. L'auteur de ce *Dictionnaire amoureux de la chanson française* ne pourrait mieux écrire l'arrivée de Grand Corps Malade dans le paysage musical que lui-même à l'oral lors d'une interview en 2006 : « Au moment de sortir l'album, je me suis dit que ça allait peut-être marcher. Et, en apprenant que ça marchait, j'ai appris aussi qu'il était impossible que ça marche. »

À l'époque, son premier album, *Midi 20*, est à la fois la découverte d'un nouvel artiste et la découverte d'un nouveau genre, le slam. On en parle depuis quelques années, sans que les productions américaines ou quelques tentatives locales aient réussi à séduire en France. L'origine en est un désir de poésie et le fait que celle-ci échappe à la déclamation des professeurs sans pour autant se plier au beat tellurique du rap.

Schématisons : le rap est au ras du trottoir, le slam est au balcon ; le rap dit être le son de la rue, le slam cherche à traverser le bruit ; le rap revendique être réel, le slam est poésie. Pendant quelques années, le slam circule dans des bars, de petites salles, des clubs plus ou moins informels, des ateliers auxquels on convie parfois les cassés de la société à mettre des mots sur leurs plaies – action culturelle et action sociale, dès les commencements. Aucun souci de business, de fringues, de quartier, de *street credibility*. C'est dans ce milieu que circule Fabien Marsaud, un mètre quatre-vingt-quatorze, s'appuyant sur une canne anglaise.

Rien d'autre ne le destine au slam que d'aimer écrire et d'avoir manqué son rêve. Né en 1977 dans la Seine-Saint-Denis, il vit sur un pli : tout autour de lui, la banlieue tangue ; chez lui, confort et conscience politique d'une famille de hauts fonctionnaires territoriaux, appartenant à la dernière génération historique de notables liés au Parti communiste. Passionné de sport, il joue au basket à un bon niveau et se prépare à devenir un professionnel de l'éducation physique quand, quelques jours avant d'avoir vingt ans, il plonge dans une piscine trop peu pleine. Colonne vertébrale endommagée, il passe par une interminable rééducation pour pouvoir remarcher. Il doit se trouver un autre destin que le sport.

Tout va s'empiler et se coaliser : NTM et Barbara, Brassens et Assassin, la recherche d'une autre vie et l'ambiance chaleureuse des soirées slam, l'appel évident de l'écriture et le tumulte de Saint-Denis… Il travaille au marketing du Stade de France quand, en 2003, il devient Grand Corps Malade, autant par défi que par tautologie. Alors qu'il commence à être une sommité de l'étroit monde du slam, son camarade S Petit Nico lui propose de construire un environnement musical autour de ses textes, ce qui détermine l'ambiance singulière de l'album *Midi 20*, qui sort en mars 2006. Celui-ci est à la fois la carte de visite du slam et une corruption du slam, censé n'exister qu'*a cappella*. Victoire de la musique, 600 000 exemplaires vendus : Grand Corps Malade est lancé en même temps que le slam.

On découvre une autre manière de poser la langue française sur la musique, mais aussi un autre message venu des contrées déshéritées du pays. Son *Saint-Denis* est immédiatement aussi imposant que le *Toulouse* de Claude Nougaro ou

Les Grands Boulevards d'Yves Montand : *« Prends la ligne D du RER et erre dans les rues sévères d'une ville pleine de caractère / Prends la ligne 13 du métro et va bouffer au McDo ou dans les bistrots d'une ville pleine de bonnes go et de gros clando / Si t'aimes voyager, prends le tramway et va au marché / En une heure, tu traverseras Alger et Tanger / Tu verras des Yougo et des Roms, et puis j't'emmènerai à Lisbonne. »*

De la même manière qu'une autre forme née au États-Unis, le rap, la France digère goulûment le slam. Mais celui-ci trouve encore plus d'oreilles – et de bourses – bienveillantes. Dans la France des émeutes banlieusardes de 2005, le slam apparaît aux élus locaux comme un excellent paratonnerre : en brassant générations et milieux sociaux, en traitant des thématiques les plus intimes comme les plus universelles, il détourne d'une monoculture de la révolte centrée sur les quartiers défavorisés. Pendant plusieurs années, le slam est à la mode dans les circuits de subventionnement de la culture. Certaines équipes associatives, d'ailleurs, gomment le mot de rap de leurs dossiers et affichent le slam pour trouver une nouvelle légitimité. Ça marche.

Pendant ce temps, Grand Corps Malade parvient à échapper à la statufication. Il refuse beaucoup de propositions qui ne seraient utiles qu'à expliquer encore et toujours les mêmes trois évidences et se concentre sur des collaborations qui élargissent son univers (Dionysos, Calogero, I Muvrini, Céline Dion…). Il fréquente le jazz et les jazzmen, les grands aînés (Aznavour, Brassens, Renaud, Cabrel) et les références urbaines (Oxmo Puccino, Kery James), prête sa voix à des doublages au cinéma, écrit un livre sur l'expérience fondatrice de sa rééducation, *Patients*, qu'il entreprend de porter à l'écran… Et, de duos en hommages, de rencontres en aveux, il finit par sceller une proximité parfaite avec le patrimoine de la chanson française, ses intentions, ses ambitions et son pouvoir.

Voir : Aznavour, Charles ; Barbara ; Brassens, Georges ; Montand, Yves ; Nougaro, Claude ; Rap ; Renaud.

Grande Guerre

« Moi, mon colon, celle que j'préfère / C'est la guerre de 14-18. » Nous sommes tous un peu comme Georges Brassens, né après la grande boucherie mais fils d'une veuve de guerre. Nous sommes tous comme lui, et voyons dans cette

guerre une sorte de sommet dans l'absurdité de l'horreur, en même temps que l'admirable unité d'une nation dans les sacrifices comme dans la gloire.

Oui, aucune guerre ne nous semble aussi terrifiante et aussi émouvante à la fois. Et nous gardons en mémoire que nos ancêtres l'ont traversée en chantant. Évidemment, nous préférons aujourd'hui penser qu'ils chantèrent tous la révolte de *La Chanson de Craonne* plutôt que la candeur militaro-machiste de *Quand Madelon* ou – pire ! – la haine de chansons féroces comme *Les Boches, c'est comme des rats*.

Il est vrai que cette guerre est celle d'un pays qui chante naturellement. En 1913, on y crée 12 000 chansons nouvelles dans l'année, ce qui est l'équivalent de 800 à 1 000 albums d'aujourd'hui. Ces chansons ne sont que très marginalement fixées sur disque et circulent principalement sous forme de petit format. Et s'il y a d'immenses stars, les chansons existent surtout parce que des millions de Français les chantent, avec plus ou moins de passion et d'engagement, mais avec la simplicité d'une activité courante, ordinaire, souvent quotidienne.

Aussi, quand des millions d'hommes sont mobilisés, ils partent avec des millions de carnets de chant et des millions de petits formats dans leurs sacs à dos. Ainsi sait-on le nom d'un très modeste artiste de caf' conc' – le canonnier Sioul – qui, dans une école de Fontenay-sous-Bois, chante à des réservistes du 17e régiment d'artillerie une création jusqu'alors sans succès du comique troupier Bach, et qui deviendra grâce à lui, de cantonnement en cantonnement, la chanson symbolique de la guerre : *« Quand Madelon vient nous servir à boire / Sous la tonnelle on frôle son jupon / Et chacun lui raconte une histoire / Une histoire à sa façon. »*

Des millions de Poilus chantent pendant les soirées au casernement ou en deuxième ligne, pendant les longs voyages en train ou les journées interminables à l'hôpital, chantent même juste avant de jaillir de la tranchée, chantent pour tenter d'oublier la douleur, la maladie, l'ennui, la peur. Pendant ce temps, à l'arrière, des voix mâles chantent la fièvre du combat, l'absolue certitude de tenir la victoire au bout d'une baïonnette de fantassin, la fierté d'offrir sa vie à la France… Un répertoire spectaculaire qui, parfois, exaspère les soldats – parce que, là comme ailleurs, la vie diffère des chansons. Et les parents, épouses et enfants chantent aussi leur guerre : l'attente, l'angoisse, les bouleversements du quotidien, le deuil mais également la communion avec les soldats dans leurs souffrances comme dans la rage contre l'ennemi.

Des milliers de chansons vont tout dire, tout raconter : les femmes qui travaillent dans les usines de munitions ou tricotent des chandails pour les Poilus, les enfants qui pleurent le père disparu ou sont fiers de sa croix de guerre,

l'héroïsme de Verdun et les poux infestant les tranchées, l'effroi devant les bombardements allemands et la ferme croyance dans le bon droit de la France… Notre culture de guerre est saturée de l'affirmation constante de la justesse de la guerre, provoquée par l'Allemagne qui a envahi et occupe un quart du territoire national. Voici pourquoi, des grands chantres de la gauche révolutionnaire comme Montéhus jusqu'aux enfants des écoles, on chante la barbarie et la traîtrise de l'Allemand.

Ainsi le doux Vincent Scotto écrit et compose ceci : « *Les Boches, c'est comme des rats / Plus on en tue, plus il y en a / Les Boches, vraiment c'est fou ! / Il en sort un peu de partout / Les Boches, ah ! les sales bêtes.* » En 1915, le magicien Henri Christiné écrit un des plus écrasants succès de la guerre, *Le Cri de France* : « *Tant qu'il y aura des All'mands / Qui lâchement / Sèment la souffrance / Tant que vivra leur empereur / Ce massacreur / Atteint de démence / Tant qu'un Prussien restera / Et souillera / Le sol de la France / Sans répit nous combattrons / Jusqu'au dernier nous les aurons.* » On détourne les grands succès, *Petite Tonkinoise* devenant sous la plume de Théodore Botrel un hymne à la mitrailleuse : « *Quand elle chante à sa manière / Taratata, taratata, taratatère / Ah que son refrain m'enchante / C'est comme un z-oiseau qui chante / Je l'appelle la Glorieuse / Ma p'tite Mimi, ma p'tite Mimi, ma mitrailleuse.* »

Ces chansons-là sont chantées avec une ferveur et une unanimité dont rendent compte tous les témoignages de l'époque. Le plus ahurissant n'est pas tant cette logorrhée de chansons patriotiques mais que cette affirmation unanime de valeurs de sacrifice et d'union sacrée ne fonctionne que pour un temps limité, après lequel la diversité idéologique ou morale du pays reprend ses droits. Le 12 novembre 1918, a lieu la première de l'opérette *Phi-Phi* de Christiné, qui va symboliser la légèreté de l'après-guerre. Chacun recommence à chanter de son côté. Il reste, emprisonné dans les mémoires et dans les collections des bibliothèques, la trace de ce moment unique où la chanson donne tous ses talents à la même cause car, du jour au lendemain, on change de répertoire, des beuglants aux salons, des trottoirs aux casernes. Aujourd'hui, il faut faire un effort pour entendre cette France qui tait ses disputes et ses rancunes pour chanter à l'unisson vers le seul but commun : la victoire. Une fois celle-ci acquise, on oubliera la quasi-totalité de ces chansons. Elles aussi, pourtant, ont gagné la guerre.

Voir : Brassens, Georges ; *Chanson de Craonne, La* ; Comique ; Francité ; Montéhus, Gaston ; Petit format ; Scotto, Vincent.

Gréco, Juliette

Peut-être est-ce elle qui a inventé la liberté.

Si l'on cherche, on peine à trouver avant elle une femme aussi libre qu'elle. La liberté du cœur, la liberté du verbe, la liberté d'être l'artiste que l'on veut être.

Être libre comme Juliette Gréco demande d'aimer fort, souvent et longtemps. Et de l'exigence, du courage, de l'intelligence, de la sensibilité, partout et toujours – dans la chanson comme dans sa chambre. Et, si l'on cherche, on ne lui trouve pas de modèle chez les chanteuses, et pas même chez les actrices, les romancières, les plasticiennes. La première femme libre de notre temps, donc.

D'ailleurs, il faut s'imaginer cette petite femme en robe fourreau noire, sur la scène de l'Olympia, détachant bien chaque mot pour chanter : « *Je ne connaîtrai jamais / Le bonheur sur Terre / Je suis bien trop con* » (*Complainte,* texte de Raymond Queneau, 1957). Ou commençant à affronter les « quel âge a-t-elle » et chantant : « *Et pour qu'enfin on me fasse la cour / Pour d'autres causes que mes fesses* / […] *Au fond de moi s'éveille / Le désir charmant / De devenir vieille* » (*Vieille*, paroles et musique de Jacques Brel, 1963).

Mais elle dit qu'elle n'a pas senti le vent de l'exploit, le souffle de l'Histoire. Et surtout qu'il lui aurait été tellement plus difficile de chanter des petites bêtises avec des rires chatouillés, des grosses plâtrées de sentiments, des larmes de glycérine bien lustrées.

Les jours où elle est taquine, elle envoie bouler qui lui dit qu'elle est une grande dame, un monstre sacré, une légende. Elle est trop fermement insolente, rétive (« cheval échappé », aime-t-elle dire) pour s'accepter en vieille dame de musée. D'ailleurs, il faut bien admettre qu'elle a été grande dame, monstre sacré et légende avant d'avoir trente ans. Tout juste s'accorde-t-elle un peu d'orgueil d'avoir parfois dit non, de n'avoir pas changé de route, de s'être obstinée à être sincère. Et surtout l'orgueil de porter de belles phrases, de beaux songes, de

belles amours – en France, l'on appelle cela des chansons.

Au commencement, il y a une mère. Celle-ci est terrible ; libre mais terrible. D'ailleurs, elle s'appelle Juliette Gréco. Plus exactement Juliette Lafeychine, épouse Gréco. Sa première fille, Charlotte, porte le prénom de sa propre mère ; la seconde, née en 1927 à Montpellier, porte le sien. C'est une punition : elle espérait un garçon.

Cette mère est la fille unique d'un talentueux architecte et d'une riche héritière. Elle voulait étudier aux Beaux-Arts à Paris, mais cela ne se fait pas dans la bonne société bordelaise. Alors elle épouse le premier homme qui lui plaît, un policier corse aux yeux d'or qui a une trentaine d'années de plus qu'elle. Quand elle s'en sépare, elle laisse ses filles à Bordeaux et s'évade à Paris. Maîtresse de l'historien d'art Élie Faure, créatrice d'un des premiers salons de beauté de la Rive gauche puis amoureuse d'une belle dame très cultivée. La guerre arrive. Femmes et filles se réfugient dans une jolie maison à la campagne. Réseau de Résistance. Arrestation. La mère et son aînée sont déportées à Ravensbrück. La cadette a quinze ans et n'a pas l'âge de monter dans ces trains-là – un paradoxe de la machine barbare.

Alors Juliette se réfugie sous l'aile d'une amie comédienne de sa mère, dans une pension de famille à Saint-Germain-des-Prés. À partir d'octobre 1943, elle décide seule de sa vie. Quand arrive l'hiver, un copain lui donne un pantalon et une veste ; elle laisse pousser ses cheveux parce qu'ils lui tiennent chaud. Pantalon d'homme et cheveux tombant dans le dos : le look Gréco est né.

À la Libération, elle est prise dans le tourbillon d'une liberté que les adolescents n'ont jamais encore connue : la liberté de commencer la nuit au bistrot et de la finir par d'interminables promenades dans les rues un peu provinciales du VI^{e} arrondissement. Le mythe de Saint-Germain-des-Prés viendra de là. Elle a dix-huit ans et construit une vaste famille de hasard. Le philosophe Maurice Merleau-Ponty lui apprend à danser, lui présente ses amis Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir. Elle appartient à la bande d'adolescents qui, en 1947, créent Le Tabou dans la cave d'un bar de la rue Dauphine.

Pour la première fois, Gréco apparaît en photo dans un journal : en une de l'hebdomadaire *Samedi soir*, elle pose dans l'escalier du Tabou avec un regard mélancolique et ses longs cheveux noirs. C'est le lancement des « existentialistes », comme la presse va les appeler, le premier courant historique d'une jeunesse qui, à chaque génération désormais, va dire son ennui, son refus du monde des adultes, son envie de se retrouver autour de sa musique… Gréco devient célèbre avant d'avoir rien fait.

Un peu de théâtre, un peu de radio, un peu de jet set – dirait-on

aujourd'hui. Passion amoureuse avec Jean-Pierre Wimille, le meilleur pilote automobile français, qui se tue lors des essais d'un grand prix en Argentine, début 1949. Elle se sent veuve. Pour lui changer les idées, une copine l'emmène voir répéter un groupe de jazz. Coup de foudre pour un jeune trompettiste, Miles Davis. Trois semaines d'amour à Paris, en compagnie de Picasso ou Sartre qui devisent avec eux au bistrot. Le pauvre Miles tombe dans l'héroïne en retournant dans son Amérique raciste.

En juin, les copains lui proposent de chanter pour la réouverture du légendaire cabaret Le Bœuf sur le toit. On en parle avec Sartre, qui la convoque chez lui pour le lendemain. Il a préparé une pile de recueils de poésie pour qu'elle fasse son choix. Ce sera *Notre petite compagne* de Jules Laforgue et *C'est bien connu* de Raymond Queneau, qui seront célèbres respectivement, après qu'elle les eut chantés, sous les titres de *L'Éternel féminin* et *Si tu t'imagines*. Sartre y ajoute *Rue des Blancs-Manteaux*, chanson qu'il a écrite pour sa pièce *Huis clos*. Les musiques ? « Allez voir Joseph Kosma de ma part. »

Le 22 juin 1949, elle devient donc chanteuse. Elle n'est pas satisfaite de la manière dont elle chante ses trois chansons. Rentrée chez elle, elle décide que désormais elle « justifiera » – c'est son expression. Elle justifiera d'avoir sa photo dans les journaux, elle justifiera d'être aimée et soutenue par des amis qu'elle sait être des génies, elle justifiera que le public ait la patience de l'écouter.

Tout est là. Elle ne va plus cesser de justifier, c'est-à-dire de vouloir chanter le mieux et le meilleur. Elle demande à Kosma l'autorisation de chanter *Les Feuilles mortes*. Il lui donne en prime une chanson composée sur un poème de Robert Desnos, *La Fourmi* (« *Une fourmi de dix-huit mètres / Avec un chapeau sur la tête / Ça n'existe pas, ça n'existe pas* »).

Elle invente un nouveau personnage dans la chanson, qui maîtrise le parlé-chanté comme Yvonne George, pratique l'humeur et le ton noirs de Damia, la hargne poétique de Marianne Oswald. Elle moule tout cela dans une création de Balmain dont elle a coupé tous les ornements pour ne garder que le « fond de robe » noir. À La Rose rouge, devenu le navire-amiral des cabarets de la Rive gauche, les mondains, les touristes, les intellectuels et les critiques l'admirent.

On l'engage dans un très chic cabaret de Rio de Janeiro. Là-bas, certains spectateurs s'attendent à ce que la chanteuse « existentialiste » chante nue ! À son retour, Jacques Canetti l'engage. En septembre 1951, sortent les deux premières références du catalogue Philips en France, les 78 tours N 72000 H (*Amours perdues* et *La Belle Vie*) et N 72001 H (*Sous le ciel de Paris* et *Embrasse-moi*). Prestige… Quelques semaines plus tôt, elle a emporté le prix Édith-Piaf au Concours de la chanson de Deauville avec *Je hais les dimanches*. Piaf est furieuse :

elle avait refusé la chanson quand son auteur, Charles Aznavour, la lui avait proposée. Désormais, on entend Gréco à la radio.

Ou, du moins, on entend ce que le comité d'écoute de la Radiodiffusion française laisse passer. À la trappe, par exemple, *À la belle étoile* de Prévert et Kosma : « *Boulevard Richard-Lenoir / J'ai rencontré Richard Leblanc / Il était pâle comme l'ivoire / Et perdait tout son sang / "Tire-toi d'ici, tire-toi d'ici" / Voilà ce qu'il m'a dit / "Les flics viennent de passer / Histoire de s'échauffer / Ils m'ont assaisonné."* »

Son étoile monte. En novembre 1951, elle subit victorieusement l'épreuve du feu avec son premier passage à Bobino. Un soir, à ses débuts à La Rose rouge, Jean Cocteau avait dit à Juliette Gréco : « Tu chantes pour deux cents personnes, il faut chanter pour des millions de gens. » Disque, radio, music-hall : Gréco a atteint le grand public et celui-ci la comprend, l'aime, l'aide. Rarement, d'ailleurs, on ne se méprendra autant sur la nature d'une gloire. Certes, les mondains et les buveurs de champagne s'en délectent dans les cabarets élégants, mais c'est là, devant le public venu en métro, qu'elle « justifie » le mieux. Cette femme qui expose sa liberté, et son exigence devient un mythe souterrain, secret, intime. Des milliers de femmes – et aussi beaucoup d'hommes – comprennent qu'il suffit d'oser pour être, qu'il suffit d'en décider pour que la beauté envahisse la vie. Longtemps avant *Thelma et Louise*, longtemps avant *The Ballad of Lucy Jordan*, elle donne le droit de rompre ses amarres et de s'imaginer autrement dans son miroir. Un modèle ? Un modèle singulier qui recommande surtout de ne pas être sa copie. Il n'y aura pas des milliers de Juliette Gréco costumées posant dans les rues, mais des milliers d'âmes irradiées par sa liberté.

Elle accumule les premières fois : première apparition notable au cinéma dans *Orphée* de Jean Cocteau, premier couronnement à New York, premier 33 tours (encore la première référence Philips pour le format 25 cm microsillon, *Juliette Gréco chante ses derniers succès* portant le numéro 76 000), premier grand prix du disque de l'Académie Charles-Cros, première « tournée Canetti » à la rencontre du public de province, première opération de chirurgie plastique pour son nez, premier mariage, premier divorce, premier Olympia (dès la première saison, en mai 1954), premières chansons de Jacques Brel…

Car elle feuillette le Bottin des splendeurs en chantant Léo Ferré, Georges Brassens, Francis Blanche, Charles Trenet, Gilbert Bécaud, Guillaume Apollinaire, les premières chansons de Françoise Sagan… Faire confiance à un auteur lui plaît. Elle récidive avec les débutants Guy Béart ou Serge Gainsbourg pour des disques que la censure massacre à coups de tampon violet.

Mais elle sait aussi faire pincer le nez à l'autre bien-pensance, celle qui aurait

voulu que rien ne change jamais à Saint-Germain-des-Prés. Juliette Gréco tombe amoureuse de Darryl F. Zanuck, dernier grand nabab de Hollywood, fondateur de la 20th Century Fox. Elle quitte le doux Sacha Distel et sa guitare soyeuse pour ce gros cigare arrogant et ses films qui lui font mettre la chanson au second plan pendant quelques années.

Retour éblouissant. En décembre 1960, sort le super-45 tours *Juliette Gréco 11e série* avec *Il n'y a plus d'après*, l'hymne au Saint-Germain-des-Prés disparu de Guy Béart, *Paname* de Léo Ferré, *La Cuisine* de Jean Dréjac, *Les Pas réunis* de Guy Béart. En mars 1961, l'EP *Juliette Gréco 12e série* avec *Jolie Môme* de Léo Ferré, *On n'oublie rien* de Jacques Brel, le premier enregistrement de *C'était bien* (*Le Petit Bal perdu*) de Robert Nyel et Gaby Verlor, *La Famille Dupanard* sur un texte de Robert Desnos… Avec ce genre de répertoire, elle subit sans trop de dommage le raz de marée yé-yé, tandis que d'autres interprètes comme Catherine Sauvage ou Philippe Clay entrent dans leurs années noires. Elle devient un produit d'exportation de luxe, invité à chanter lors de la croisière inaugurale du paquebot *France*, début 1962.

Elle se lance dans une belle et riche aventure avec Pierre Mac Orlan, bel octogénaire qui pallie les défaillances de ses souvenirs d'avant 14 par une inépuisable et pittoresque imagination – *Le Départ des joyeux*, *Jean de la Providence de Dieu*, *Le Tour du monde*, *Matines*… Et quand elle ose du très neuf, tout n'est pas simple. En 1962, elle accepte une proposition du parolier Bernard Dimey : sur une musique improvisée à l'accordéon par Francis Lai, elle lit en duo avec le comédien Pierre Brasseur un long texte évoquant les mythologies de la capitale, *Le Bestiaire de Paris.* Splendeur absolue : « *Les nuits blanches à Paris ont des couleurs atroces / Ou de zinc ou de sang ou la couleur des yeux / Les yeux jamais fermés des forçats de la noce / Qui bâfrent au hasard le diable ou le bon Dieu.* » Mais sa maison de disques décide de ne pas sortir l'album, qui attendra quelques dizaines d'années avant d'être publié.

Si Gréco est une « grande dame de la chanson française » à l'unanimité des commentateurs, elle connaît son plus grand succès de 1965 avec son rôle dans le feuilleton télévisé *Belphégor*. À l'automne 1967, elle sort l'album *La Femme*, pour la couverture duquel Just Jaeckin la photographie en robe métallique Paco Rabanne. Le premier titre de la seconde face est une chanson de Gaby Verlor et Robert Nyel dont aucune chanteuse ne voulait mais qui amuse au plus haut point Juliette Gréco : « *Déshabillez-moi, déshabillez-moi / Oui, mais pas tout de suite, pas trop vite / Sachez me convoiter, me désirer, me captiver / Déshabillez-moi, déshabillez-moi / Mais ne soyez pas comme tous les hommes, trop pressés.* »

Il faudra des mois pour que les programmateurs se décident à diffuser

Déshabillez-moi, qui deviendra alors un des tubes radiophoniques de 1968 – le seul de sa carrière. Mais les années grises commencent. Belles tournées à l'étranger et salles plus ou moins clairsemées en France. Ses albums consacrés au compositeur Yani Spanos, aux paroliers Maurice Fanon, Henri Gougaud, Étienne Roda-Gil ou Jean-Claude Carrière dessinent de magnifiques images mais ne parviennent guère à séduire loin au-delà des cercles amis.

Çà et là surviennent pourtant des splendeurs comme *Mon fils chante* de Maurice Fanon, *Les Années d'autrefois* de Richard Cannavo, *Non, monsieur je n'ai pas vingt ans* de Henri Gougaud, *Le Contre-ecclésiaste* de Jean-Claude Carrière – toutes sur des musiques de Gérard Jouannest, devenu son pianiste en 1968, puis son mari en 1988.

Soudain, à l'aube du nouveau siècle, quelque chose change. Un contrat discographique chez Universal, le groupe héritier de Philips, qu'elle avait quitté au début des années 70. Une nouvelle envie, aussi. Elle enregistre souvent, beaucoup, tourne énormément, conquiert une nouvelle génération – et même plusieurs générations – d'auteurs. À partir de l'album *Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissez*, en 2003, elle chante Abd Al Malik, Olivia Ruiz, Christophe Miossec, Benjamin Biolay, Maxime Le Forestier, Brigitte Fontaine, Gérard Manset, Marie Nimier, François Morel, Amélie Nothomb, Orly Chap… Années incroyables, pendant lesquelles on acclame à la fois l'ancienne jeune fille et l'exemplaire vieille dame, le souvenir de l'audace et le courage inchangé, la fièvre de jadis et la ferveur présente. Elle est à la fois témoin et vigie : on lui demande de raconter ses anciennes luttes et ses inquiétudes présentes. On se souvient qu'elle a été la première femme libre et on lui en sait gré.

Curieusement, c'est elle qui remercie. En 2015, elle intitule sa tournée d'adieu *Merci*. Comme dans ces étreintes où l'on ne sait plus qui, le premier, a fait le geste d'embrasser.

Voir : Aznavour, Charles ; Brassens, Georges ; Brel, Jacques ; Canetti, Jacques ; Censure ; Gainsbourg, Serge ; Paris.

Hallyday, Johnny

Jean-Philippe Léo Smet, dit Johnny Hallyday, n'a pas toujours semblé être de la même essence que le commun des mortels. Ce n'est pas exagéré d'écrire que, parfois, il a paru être un souverain, un envoyé des cieux, un être vivant échappant aux lois de la condition humaine. Sociologues et théologiens étaient sérieux quand, dans les années 50 et 60, ils choisirent le mot d'*idole* pour désigner ces nouveaux personnages apparaissant dans les sociétés occidentales, qui n'étaient ni tout à fait dieux ni tout à fait humains, pas vraiment héros grecs mais certainement pas saints chrétiens. Donc idole, vedette, star, icone, peu importe comment on appelle Johnny, comment on l'adule. Ce personnage est plus qu'une personne, sa légende est plus que sa vie, ses chansons sont plus que des œuvres de musique populaire… Cela tient du mythe, des sciences humaines, de l'identité collective.

Mais Johnny est aussi le contraire de tout cela. Un dieu, dit-on ? Un dieu un peu neuneu, alors, mi-idole mi-guignol, un dieu prolétaire et cabossé pour démocratie postindustrielle, un dieu capable du pire comme du pire. Mais même lorsqu'il agace, même lorsqu'il chute, Johnny ne tombe pas de son trône.

Le roi est nu ! crie-t-on ici ou là lorsque l'on veut poser à l'esprit libre déshallydaysé. Oui, mais c'est toujours le roi. Et, curieusement, c'est peut-être cela qui prolonge son règne, qui fait de Johnny notre plus grande star nationale : il est une idole un peu bancale, un souverain privé de noblesse, un empereur gentiment popote. Et si nous l'aimions autant justement parce qu'il est imparfait, tavelé, cahoteux, ébréché ? Et si nous lui pardonnions tout parce que précisément il nous en donne si souvent l'occasion ?

Il y a le tout début, d'abord : dans les derniers jours des années 50, Johnny Hallyday est un jeune chanteur américain bégayant très bien en français, juvénile et sauvage à la fois, avec sur le ventre une guitare électrique Ohio rouge. Il faut quelques mois pour qu'il avoue qu'il est français. Comme sa guitare, fabriquée

chez Jacobacci, à Paris.

Né en 1943 du couple provisoire d'une jolie fille sans emploi très arrêté et d'un acteur belge, élevé par une parentèle de prolétaires du spectacle, il n'a pas dix-huit ans qu'il connaît déjà toutes les gloires et toutes les avanies qu'apporte une insolente nouveauté : agent de l'étranger, incarnation du Mal contemporain, pervertisseur de la jeunesse, performer grotesque… Le 20 septembre 1960, à l'Alhambra, grand music-hall de la Rive droite, ce n'est pas la bataille d'*Hernani* mais c'est un beau vacarme qui, pour la première fois, fait se croiser les destinées d'un gamin blond et de « *Ce Tout-Paris qui nous fait si peur* », comme le chante Aznavour. Johnny Hallyday est « vedette anglaise », c'est-à-dire dernier numéro de la première partie d'un spectacle dont la vedette est Raymond Devos. En gros, Johnny a neuf mois : deux jours avant le jour de l'an, il avait participé à une émission de télévision à la suite de laquelle les disques Vogue lui avaient proposé un contrat d'enregistrement. Premier 45 tours en mars, avec *T'aimer follement*, chanson également enregistrée par Dalida, accueilli dans une indifférence à peu près générale. En juin, nouveau 45 tours avec *Souvenirs souvenirs*. Là, ça frémit, ça bouillonne, ça décolle…

Donc, le 20 septembre, les copains du Golf-Drouot, point de ralliement du rock'n'roll français (ce qui ne fait pas encore grand monde), sont tous au balcon de l'Alhambra et acclament Johnny. Un certain nombre d'adultes du parterre sont agacés. Quand Hallyday arrive sur scène, voix cuivrée et déhanchement saccadé, on ricane. Il ne chante que quatre chansons. Il est en sueur à la deuxième, se roule par terre à la dernière. Au premier rang, Henri Salvador lance de sa voix sonore : « Sortez-le ! C'est affreux ! Quel guignol ! » La critique Claude Sarraute, une des plus avisées de son époque, confesse dans *Le Monde* avoir pris « le plaisir fait d'étonnement et d'intérêt mêlés que procure une visite aux chimpanzés du zoo de Vincennes ». Le show-biz a parlé. Le directeur de l'Alhambra parle de retirer le jeune homme du programme. Mais Raymond Devos menace de partir avec lui, et Maurice Chevalier vient féliciter Johnny dans sa loge. Il se souvient comment les vieilles barbes se cramponnaient aux recettes canoniques du caf' conc' quand il chantait les premiers ragtimes en français, avant la guerre de 14…

Pendant deux ou trois ans, Johnny Hallyday est un débat de société. Il fait peur. On casse les sièges dans les salles, on se bagarre avec la maréchaussée, on piétine les parterres de fleurs devant les théâtres de province, les conseillers municipaux écrivent au préfet, le courrier des lecteurs est indigné – mais quelle bonne affaire ! La France est prospère, donne de l'argent de poche à ses ados et préfère, finalement, qu'ils s'amusent avec Johnny Hallyday plutôt qu'avec le

méphistophélique Vince Taylor. On commence à lui pardonner. On n'arrêtera plus.

Car il y a quelque chose de Louis-Philippe chez Johnny Hallyday, conduit au pouvoir par une Révolution et finissant par incarner un système pépère et replet. Les éditorialistes auront vite d'autres indignations que le twist, et les proviseurs d'autres chats à fouetter que des « oh yeah » dans les couloirs. On a parfois peine à retracer le chemin qui mène des poings serrés de gamins dont les jeans sont graissés au cambouis de Mobylette jusqu'à l'entertainer pour lequel Michel Drucker joue l'admirateur en chef, et qui est confortablement installé au sommet du show-biz français comme un christ pantocrator au fronton d'une cathédrale.

Ce n'est pas seulement le miracle d'un enfant de la balle, élevé dans une famille d'artistes et montant sur scène à neuf ans pour chanter *La Ballade de Davy Crockett* dans un music-hall de Copenhague pour un cachet libellé en bouteilles de Coca-Cola. Il a l'élan qui le fait rêver d'être comédien (on le voit d'ailleurs dans quelques films et publicités, tout jeune garçon très blond) et la folie qui lui fait choisir le rock'n'roll en voyant Elvis Presley dans *Amour frénétique* (le personnage joué par le King s'appelle Deke Rivers).

Autre chose jouera – et joue toujours. Johnny Hallyday est mû par la même passion de produire que Pablo Picasso ou Georges Simenon. Faire, faire, faire encore. Une cinquantaine d'albums, presque deux cents tournées et une infinité d'aventures artistiques en tout genre. À partir de son premier passage en vedette à l'Olympia en septembre 1961 avec son premier tube « millionnaire », *Viens danser le twist*, il va vivre dans l'obsession d'être visible. Aucun de ses collaborateurs, qu'il soit parolier, compositeur, producteur ou chef de son groupe de scène ne parviendra à combler sa fringale inépuisable de nouveautés. Et jamais l'actualité amoureuse de Johnny – un mariage de quinze ans avec Sylvie Vartan, diverses unions plus ou moins transitoires, un bail radieux avec Læticia – ne viendra parasiter ses sorties d'album et ses départs en tournée.

Voici d'ailleurs pourquoi on ne résume pas Johnny : on énumère, on liste, on entasse. On jette des records, des folies. Le Palais des Sports de 1969, avec cinq scènes circulaires, quatre ballons géants à douze mètres du sol sur lesquels sont projetées des séquences de films de guerre et d'horreur, dix cascadeurs, deux rings de catch, dix danseuses topless, cinq cents kilos de pop-corn lancés au public et, dans le public, Mick Jagger des Rolling Stones admiratif et inspiré. Le Johnny Circus de 1972 avec son chapiteau de toile et ses cinquante-quatre camions et bus, désastre financier dont le chanteur-producteur met dix ans à se remettre. Le Parc des Princes de 1993 dont il traverse à pied la pelouse dans une

folle cohue avant de monter sur scène pour fêter ses cinquante ans. Las Vegas en 1996 avec 4 300 spectateurs emmenés par avions spéciaux, un concert presque raté et une magnifique chanson hommage de Michel Delpech quelques années plus tard. Le premier Stade de France en 1998, annulé pour cause de pluie diluvienne – un retard avant le triomphe. L'épisode de Los Angeles, fin 2009, qui met la France entière à son chevet lorsqu'il tombe dans le coma, et qui débouche sur un énième retour miraculeux et magique…

Et évidemment mille autres images surprenantes ou prévisibles, un phénoménal nombre de tubes parmi près d'un millier de chansons enregistrées, des souvenirs pour chacun des Français. Cette statue-là est faite d'un singulier alliage d'or et de plastique. Elle tient à la fois du colosse de Rhodes et de la figurine Kinder Surprise. Elle nous est devenue familière à force de nous surprendre.

Car Johnny est une de ces alliances de contraires comme notre culture en aime tant. Quand il dit « rock'n'roll » avec son accent inimitable (ou, plutôt, très facilement imitable), on voit tout d'un coup l'Amérique raciste d'Eisenhower qui frémit devant la musique nègre que sa jeunesse écoute, les gamins qui rompent les amarres pour aller vivre une vie de liberté en chevauchant une moto pétaradante, les garçons si sexy qui font le coup de poing contre la police… Peu importe qu'aux États-Unis cette histoire se soit terminée à Graceland avec un Elvis adipeux et que Johnny ait été un invité personnel de Nicolas Sarkozy lors de sa nuit au Fouquet's : il lui suffit de dire « rock'n'roll » avec cette intonation-là pour que souffle un grand vent de rébellion et de liberté, pour que l'on se sente investi d'un implacable anticonformisme, pour que l'on se croie en pleine rupture avec la vie bourgeoise.

Très tôt, la France a préféré ce « rock'n'roll » aux gamins qui chantent *Ni Dieu ni maître* avec Léo Ferré dans leur chambre, qui sniffent de la colle sur du punk rock, qui passent le oinj en écoutant NTM, qui tisent jusqu'à l'inconscience avec un gros beat électro dans les enceintes. C'est pourquoi

Johnny Hallyday unit la France des matons et la France des voleurs à la tire, la France du Smic et la France du CAC 40, la France de la rage et la France du contentement, la France des apolitiques du tiroir-caisse et la France des centristes de la révolte…

Il ne l'a jamais pensé explicitement, mais Johnny est toujours en phase avec la France. Ou plutôt avec une France, avec un moment de la France, avec un morceau de la France… Il la rassemble rarement tout entière, il ne lui ressemble jamais exactement, mais il est toujours accordé à une des idées qu'elle se fait d'elle-même. Il peut être successivement beatnik, blouson noir, héros ténébreux, biker ou séducteur fané, il trouve toujours le chemin du cœur des fans – les baby-boomers, les prolos, « les jeunes », les beaufs, les bourgeois (pas trop) bohèmes, tout le monde tour à tour, tout le monde un jour ou l'autre.

Des contradictions ? Même pas. Personne ne maîtrise aussi bien que lui la dialectique du changement et de la continuité, du mouvement et de l'immobilité, de l'opportunisme et de la fidélité. Pour les fans, la Harley Davidson, le rock'n'roll, le jean délavé et le cuir ; pour les autres, la nouvelle coiffure et les arrangeurs empruntés au Top 50 de l'année. Pour le public de toujours, une mythologie aussi verrouillée que le catéchisme romain ; pour le public du jour, une page de plus au catalogue des looks et à l'annuaire des collaborations.

Mais ce n'est pas seulement en se campant, les jambes bien écartés, au centre de la scène pour hurler « *Quoi ma gueule ?* » qu'il ressemble à son pays. Johnny Hallyday est la France en ce qu'il est sublime, incohérent, maladroit, contradictoire, pathétique, inquiétant, génial, indifférent, inspiré, banal. Ce ne sont pas ses cinquante et quelques années de succès qui le rendent immortel, mais tout ce temps d'erreurs, d'embardées, de volte-face, de fréquentations artistiques contestables et d'interviews surréalistes. *Quelque chose de Tennessee* et Læticia et *Que je t'aime* et Optic 2000 et Sylvie et *Pour moi la vie va commencer* et les tatouages et *Le Pénitencier* et les fêtes avec Carlos et la Légion d'honneur et *Allumer le feu* et aussi, quand même, le rock'n'roll.

Voir : Chevalier, Maurice ; Delpech, Michel ; Francité ; Rock ; Yé-yé.

Hardy, Françoise

Le 30 octobre 1962, au soir du référendum sur l'élection du président de la

République au suffrage universel, la télévision française meuble par des variétés la lente arrivée des résultats du scrutin. Soirée poussive, guindée, brinquebalante mais familiale. Quand apparaît une jeune femme très mince et très timide, on ne sent pas le souffle de l'Histoire puisque, ce soir-là, celle-ci ne devra s'incarner que dans les chiffres de la victoire du général de Gaulle. Pourtant, des millions d'adolescents vont avoir le souffle coupé, et la longue jeune fille va voir sa vie changer en chantant pour la première fois devant les caméras : « *Tous les garçons et les filles de mon âge / Se promènent dans la rue deux par deux / Tous les garçons et les filles de mon âge / Savent bien ce que c'est d'être heureux / Et les yeux dans les yeux et la main dans la main / Ils s'en vont amoureux sans peur du lendemain / Oui mais moi, je vais seule par les rues, l'âme en peine / Oui mais moi, je vais seule, car personne ne m'aime.* »

La ruée commence le lendemain dès l'ouverture des disquaires. Le compteur s'arrêtera aux alentours de 2 millions de 45 tours vendus. Une génération s'est trouvé un miroir. Car Françoise Hardy n'est pas un mythe vaguement américain comme peut l'être Johnny Hallyday, ou une petite sœur qui chante comme Sheila : elle est l'interprète des pensées secrètes, des pages de journal intime, des confidences que l'on ne fait à personne. Pourtant, quarante-quatre ans après cette soirée, l'auteur de ce *Dictionnaire amoureux* restera bouche bée en entendant Françoise Hardy lui dire : « Ce que les gens ne peuvent pas imaginer, c'est que j'ai passé ma vie à faire des disques alors que chanter ne m'est pas naturel du tout. »

Peut-être est-ce son secret. Et un secret si évident qu'on l'a oublié. On ne ressort plus que pour en sourire la fameuse archive tirée du « Petit Conservatoire de Mireille » à la télévision. Mais la vieille petite dame n'a pas tort quand elle houspille cette jeune Françoise timide : on ne chante pas comme ça. Il faut respirer avec le ventre, pousser le diaphragme, lâcher la bonde, se faire entendre au dernier rang, et non murmurer des mots mâchés par la pudeur dans un souffle de confessionnal. Or la chanson est un de ces arts où ne rien faire comme il faut peut constituer une avancée géniale. Et Françoise Hardy est lancée.

On s'en doute : elle n'a pas eu une jeunesse très gaie. Elle est l'enfant naturelle d'un père qui ne vit pas avec elle mais exerce de loin une autorité sans partage. Elle est une bonne élève solitaire, passionnée de Charles Trenet, Paul Anka, Cora Vaucaire… Comme dans une chanson, sa guitare devient sa meilleure amie. À dix-sept ans, en novembre 1961, elle signe un contrat avec la maison de disques Vogue. Par précaution, la première chanson de son premier EP, *Oh oh chéri*, est un titre de Jil et Jan, gros pourvoyeurs de chansons pour Johnny Hallyday. C'est au bout de quelques mois de promotion sans grand succès qu'on accepte qu'elle présente *Tous les garçons et les filles* lors de la soirée électorale d'octobre 1962. On ne perçoit d'ailleurs pas immédiatement qu'elle est une exception chez les yé-yé, puisqu'elle écrit et compose, et surtout manifeste une réelle envie de dire vraiment quelque chose. Elle fera partie de plein droit du quatuor de filles dominant le marché du 45 tours – Sylvie, France, Sheila et Françoise, par ailleurs vraiment bonnes copines.

Lors d'une séance de photos pour le magazine *Salut les copains*, elle rencontre Jean-Marie Périer. Il est le photographe « officiel » de toute cette époque, connaît tout le monde dans la chanson, la mode, les médias, le cinéma, la publicité. Leur histoire d'amour se mêle d'une véritable passion professionnelle, au point que Françoise Hardy devient l'incarnation visuelle de la jeune femme moderne, élégante, romantique, intelligente, sensible…

Elle est plus qu'à la mode : elle est la mode. Le cinéaste Roger Vadim lui propose un rôle dans *Château en Suède*, son adaptation de la pièce de Françoise Sagan. Elle passe à l'Olympia en première partie de Richard Anthony, part en tournée à travers la France, son premier album décroche le prix de l'Académie Charles-Cros, elle participe au concours de l'Eurovision (en représentant la principauté de Monaco !) avec *L'amour s'en va*, se fait remarquer comme bonne actrice dans quelques autres films, obtient d'intéressants résultats aux États-Unis, se fait habiller par Courrèges et Paco Rabanne, enregistre un album en anglais, enchaîne tournée sur tournée… La vie de Françoise Hardy est un maelström d'événements et de succès auquel son couple ne résiste pas… ni d'ailleurs son plaisir de chanteuse. Son nouvel album de 1968 est titré *Ma jeunesse fout l'camp* et contient le génial *Comment te dire adieu* avec un texte de Gainsbourg et le célébrissime refrain : *« Sous aucun prétext- / Te je ne veux / Devant toi surex- / Poser mes yeux / Derrière un Kleenex / Je saurai mieux / Comment te dire adieu. »* D'ailleurs, Françoise Hardy décide de ne plus donner de concerts.

À l'aube des années 70, changement de trajectoire. Elle se passionne pour l'astrologie, enregistre des chansons de plus en plus intimes, comme *La*

Question, qu'elle écrit, ou *Message personnel*, écrit avec Michel Berger. Elle devient peu à peu un personnage au chic discret : jean et baskets, cheveux grisonnants et courts, collaborations magnifiques, tubes sporadiques (*Tamalou*, *Moi vouloir toi*, *VIP*…). Aussi engagée que distante vis-à-vis de son métier, elle accomplit une des rares mutations réussies du statut de vedette transitoire à celui de référence intemporelle. Que ses héritiers directs soient Étienne Daho, Marc Lavoine ou Carla Bruni, on sent toujours que son empreinte impose la pureté des lignes plus qu'un paraître, un plan de carrière, un savoir-faire.

Petit à petit, sa grande affaire personnelle devient le centre de son aventure artistique. Elle partage la vie de Jacques Dutronc depuis 1967 et ne l'a épousé qu'en 1981, presque huit ans après la naissance de leur fils Thomas Dutronc. Elle finit par tenir la chronique d'un amour cruel, marqué par le déséquilibre entre sa passion et la froideur de son compagnon. Elle en fait une bonne part de son autobiographie *Le Désespoir des singes et autres bagatelles*, parue en 2008, puis le thème de son vingt-septième album et de son premier roman, titrés tous deux *L'Amour fou*, en 2012.

La folle jeunesse des années 60 s'est muée en une carrière exemplaire des années 2000. Mais le prix semble lourd. La voix fêlée de la toute jeune fille est devenue un timbre lumineux et parfois tranchant ; le frémissement de l'âme apprenant la nudité est devenu le souffle las d'avant le sanglot. Heureusement, droite et attentive, Françoise Hardy ne cesse jamais d'être élégante.

Voir : Anglais ; Gainsbourg, Serge ; Pop ; Voix.

Higelin, Jacques, Arthur, Izïa

Ce 24 octobre 2015, le vaste orchestre emmené par Bruno Fontaine attaque *Pars* sous l'ovation du public de la Philharmonie. Tout le monde l'espérait, et voici l'instant historique : à la droite de Jacques Higelin, son fils Arthur H ; à sa gauche, sa fille, Izïa – « *Pars, surtout ne te retourne pas / Pars, fais ce que tu dois faire sans moi / Quoi qu'il arrive je serai toujours avec toi / Alors pars et surtout ne te retourne pas.* » Un envol à la fois prévisible et inattendu pour le concert d'anniversaire des soixante-dix ans d'Higelin, qui montre sur scène une proximité évidente et jusque-là inédite avec ses deux enfants devenus artistes. L'instant souligne une parenté autant qu'un ensemble de dissemblances. Instinctivement, on cherche ce qui unit tous ces Higelin ; et on trouve une

certaine manière d'être libre, de céder à l'ivresse, d'oser le vertige, de se laisser guider par l'envie.

Il n'y a pas de style familial commun aux Higelin, mais assurément des talents héréditaires d'acrobate, de trapéziste, de héros de la voltige. Seul le premier a été un « phénomène de société », comme on l'a écrit lors de son décollage. Car Jacques Higelin a été un éclaireur de la liberté, un grand maître des exagérations d'une génération pour qui Arthur Rimbaud sentait le renfermé dans son Lagarde et Michard. Il est ouvertement héritier du sourire de Charles Trenet et de la vivacité poétique des surréalistes, mais en suçotant le pétard tout neuf des années 70.

Avant de devenir le baladin au regard étoilé du temps baba-cool, Jacques Higelin est monté sur scène, quelques années après la Libération, dans des cinémas de Chelles, pour y chanter Trenet. Il sera cascadeur, comédien, artiste de rue, acteur de cinéma avant d'entrer en chanson. Tout jeune, il est guidé et encouragé par le guitariste Henri Crolla (le même qui pistonne Georges Moustaki auprès d'Édith Piaf). Il est remarqué par Jacques Canetti dans des spectacles montés à la Vieille Grille avec Rufus et Brigitte Fontaine, qui mêlent humour, improvisation, jeu théâtral et chanson. L'ancien maître de Philips leur propose d'enregistrer pour son petit label indépendant. Ce sera, en 1965, l'album *Douze Chansons d'avant le déluge* dans lequel Higelin et Fontaine interprètent Boris Vian mais aussi leurs propres œuvres – fantasques, acides, délirantes. Ensuite, il retrouve son copain de régiment Areski Belkacem, qui va devenir le compagnon de Brigitte Fontaine, et avec qui il signera en 1969 son premier disque personnel chez Saravah, le phalanstère *arty* et fraternel créé par Pierre Barouh.

Cet Higelin-là est celui qui s'installe pendant des heures sur le grand piano du théâtre de l'Odéon occupé par les insurgés de Mai 68. Il participe à des happenings, improvise avec l'Art Ensemble of Chicago, invite perpétuellement de nouveaux musiciens à ses concerts quand il ne termine pas la représentation dans la rue où il entraîne le public en procession… Après avoir porté l'urgence libertaire post-hippie, il se convertit à l'énergie rock avec l'album *BBH75*. Puis, dès l'album suivant, *Alertez les bébés* en 1976, l'*establishment* de la chanson le reconnaît enfin : il emporte le prix de l'Académie Charles-Cros.

Fin 1979, il touche à l'énorme succès populaire avec ses deux albums complémentaires, *Champagne pour tout le monde* et *Caviar pour les autres*. On y découvre *Champagne* et ses créatures : « *Valets volages et vulgaires, ouvrez mon sarcophage / Et vous, pages pervers, courez au cimetière / Prévenez de ma part mes amis nécrophages / Que ce soir, nous sommes attendus dans les marécages.* » Et on y

entend *Tête en l'air*, sous lequel on retrouve la marque de Charles Trenet : « *Sur la terre des damnés, tête en l'air / Étranger aux vérités premières énoncées par des cons / Jamais touché le fond de la misère / Et je pleure, et je crie et je ris au pied d'une fleur des champs / Égaré, insouciant dans l'âme du printemps, cœur battant / Cœur serré par la colère, par l'éphémère beauté de la vie.* »

Ces deux disques sont soutenus par une tournée phénoménale (dont les concerts du théâtre Mogador, constituant la matière d'un triple 33 tours, lui aussi disque d'or) qui inaugure vraiment une légendaire carrière de goinfre de la scène. Car Higelin tourne à chaque album, mais aussi entre chaque album, voire quand il n'a pas d'album… Il invente des aventures incroyables, jette un funambule au-dessus de la scène, invite des artistes de cirque, chante en Afrique, s'aventure en solo, reste toute une nuit de Nouvel An sur la scène du Zénith… Un seul échec, terrible : son show de Bercy, en septembre 1986, mis en scène par Patrice Chéreau et dans lequel il a invité les chanteurs africains Youssou N'Dour et Mory Kanté et leurs groupes. Prévu pour quatre semaines devant 16 000 spectateurs chaque soir, le spectacle s'interrompt au bout de quelques jours.

Mais l'aventure de la scène est toujours, avec lui, une folie revendiquée. Chansons suicidées, gros mots, improvisations de haut vol, musiciens malmenés, couplets oubliés et remplacés par des mots jaillis soudain, harangues imprévisibles, digressions interminables, confessions abruptes, le tout étant revêtu de majuscules, d'italiques, de vibratos, d'éclats fantasques.

En comparaison, Arthur H semble presque froid, tant son art se développe, pour commencer, dans une préméditation racée et lettrée. Si son père est geyser, orage d'été, tsunami, il se préfère fontaine feng shui ruisselant d'or et de mercure dans un Versailles mi-Pabst, mi-Fellini. Son premier album, en 1990 (il a vingt-quatre ans) fait entendre une reprise poignante de *Padam padam* – une référence d'avant-papa, c'est bien joué… En 1992, *Con comme la lune*, *Un aveugle au volant* et surtout *Le Général de Gaulle dans la cinquième dimension*, délire romanesque abracadabrant de quinze minutes, achèvent de convaincre la critique et lui apportent la Victoire de la musique de la révélation masculine en 1993.

La chanson française s'électrifie ? Arthur H joue acoustique. Il aime les ondes Martenot, le cristal Baschet, le didgeridoo, le theremin, les effets sonores curieux. De disque en disque, il impose un univers de cabaret intemporel dans lequel il chante la tour Eiffel, Marilyn Monroe, Bo Derek, Tarzan, Zorro, Spider-Man, le Baron noir, le Far West… S'il chante la télé, c'est pour la lumière bleue de l'écran lorsqu'il est vide… À son propos, on évoque les surréalistes, Serge Gainsbourg, Boris Vian, Tom Waits, Kurt Weill, mais aussi l'héritage de la

chanson d'avant-guerre, son goût des personnages cabossés et des situations incroyables. Il met même en scène un père cosmonaute…

Peu à peu, son univers postmoderne se débarbouille de la suie et du brouillard. Arthur H déploie une sorte de gaieté grave, fait éclater un rire d'enfant carnassier, heureux, large et soudain. Il expérimente sans jamais se renier, sans jamais se dédire – une différence encore avec un père qui aime brûler ses vaisseaux au grand jour.

Entre-temps, Izïa est entrée en scène. Née en 1990, quand Arthur démarrait, elle a commencé par enregistrer *L'Hélicon* de Boby Lapointe en duo avec papa, à treize ans. Mais elle ne sera ni son père ni son frère. Voix d'acier et cœur d'aigle, on la compare dès ses véritables débuts, en 2006, à une Janis Joplin posée sur les jambes de Tina Turner. Ses feulements anglophones sont une des meilleures choses arrivées au rock en France. On la croit rétive aux phrases parce que personne ne hurle aussi bien qu'elle.

Mais, en 2015, déjà glorieuse et respectée (trois Victoires de la musique et un césar pour sa première aventure au cinéma), elle ose la langue française pour l'album *La Vague*. Toujours théâtrale mais cette fois-ci dans l'espace serré de l'intime, elle convainc sans peine. Plus qu'une plume habile en français, elle montre surtout une belle capacité à négocier les virages serrés. C'est sans doute son plus sûr héritage.

Voir : Canetti, Jacques ; Francité ; Postmoderne ; Rock.

Hugo, Victor

Longtemps, les professeurs de français ont laissé leurs meilleurs élèves répéter dans leurs dissertations une citation de Victor Hugo qui affirmait : « Défense de déposer de la musique au pied de mes vers. » Ainsi, se trouvaient

pris en défaut à la fois Georges Brassens qui chantait *Gastibelza* ou *La Légende de la nonne*, et cet art très mineur à qui était dénié l'ambition de se hisser à la hauteur du verbe hugolien. Chacun à sa place !

Peu importait de localiser la citation. L'océan hugolien était si vaste qu'on pouvait prétendre ne plus savoir d'où venaient ces onze mots qui convenaient si bien au prestige de l'empereur des lettres françaises. Pourtant, cette phrase ne semblait guère avoir été entendue. Outre une trentaine d'adaptations à l'opéra – de son vivant ! – de ses romans et pièces de théâtre, les compositeurs s'étaient affranchis de ses ordres. Franz Liszt, son ami, avait déposé plusieurs fois de la musique le long de ses vers, tout comme Georges Bizet, Édouard Lalo, Charles Gounod, César Franck et même Richard Wagner… en attendant de nombreuses adaptations posthumes.

Il y a quelques années, les experts de Victor Hugo ont coalisé leur savoir pour repérer la source de cette célèbre phrase… qui n'est nulle part. Et, au fond, on se demande même si elle n'est pas l'indice d'une rancune des clercs envers le colosse Hugo. Car à l'ampleur gigantesque de son œuvre, qui embrasse tous les genres de la littérature, y compris le roman populaire, il ajoute un petit détail déplaisant pour les agrégés que décoiffèrent ses adaptations par Brassens : le plus grand écrivain du siècle aimait la chanson !

Dès ses trente ans, quand il devient à la fois une star de la poésie, du théâtre et du roman, il n'intéresse pas seulement les compositeurs savants joués dans les maisons d'opéra ou les salons. On l'entend aussi dans des lieux où l'écrasante majorité du public n'atteint pas les deux cents francs de contributions directes nécessaires au droit de vote.

En 1840, il publie le recueil *Les Rayons et les Ombres*, dont la pièce XXII, *Guitare*, intéresse plusieurs compositeurs. Aussitôt, Hippolyte Monpou, parangon du compositeur romantique, coupe plusieurs strophes pour raccourcir et simplifier le récit touffu de Victor Hugo, et il en fait *Gastibelza, le fou de Tolède, chanson d'Espagne*. À l'été 1843, Hugo est de passage à Biarritz et entend son poème chanté par une baigneuse.

En 1844, Franz Liszt adapte ce même poème sous le titre de *Boléro*, en ne choisissant pas les mêmes strophes que Monpou, puis Louis Niedermeyer l'adapte comme *Castibelza* avant Léon Kreutzer sous le titre de *Chanson du fou*, en 1850. Un siècle plus tard, ce sera Georges Brassens qui ressuscitera ce poème qui fut une chanson à succès jusqu'au Second Empire : « *Gastibelza, l'homme à la carabine / Chantait ainsi : / Quelqu'un a-t-il connu doña Sabine ? / Quelqu'un d'ici ?* »

Au XIX^e^ siècle, c'est la mélodie de Monpou qui s'impose sur la durée,

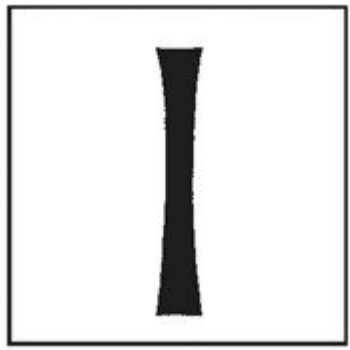
notamment en raison de la destinée du compositeur, qui s'est littéralement tué à la tâche à trente-sept ans et dont les mélodies ont une aura de tragédie pendant toute la période du romantisme triomphant. C'est en faisant référence à cette chanson que Paul Verlaine écrit en 1885, l'année de la mort de Victor Hugo : « *Gastibelza* dépasse toute son œuvre. Il y a *enfin* là du cœur et des sanglots et un cri formidable de jalousie, le tout exprimé magnifiquement dans un décor superbe. »

La chanson est si célèbre que Jacques Offenbach en place une parodie dans sa bouffonnerie *Les Deux Pêcheurs*, dont le refrain proclame : « *Le vin qui mousse à travers la Champagne / Me rendra fou.* » Charles Colmance, un des plus grands goguettiers de l'Histoire, trouve un de ses plus beaux succès avec *Un pantalon* qui utilise l'air de Monpou, devenu le nº 2 225 de *La Clé du Caveau* : « *J'ai vu briller l'aurore du dimanche / Et sur mon lit / J'ai mon gilet, j'ai ma cravate blanche / Mon bel habit / Je dois ce soir me trouver à la banque / Avec Ninon / Qu'irai-je faire hélas ! puisqu'il me manque / Un pantalon !* »

Victor Hugo lui-même aime l'art populaire des goguettes. Il a fait quelques apparitions dans des réunions parisiennes du Caveau et, en 1883, malgré la distance qui le sépare de Saint-Étienne, il accepte la présidence d'honneur du Caveau stéphanois. Mieux, lorsqu'en 1878 est créé le mensuel *La Chanson*, qui se veut la caisse de résonance de la créativité des goguettes parisiennes, Hugo écrit : « La chanson est une forme ailée et charmante de la pensée ; le couplet est le gracieux frère de la strophe ; nous sommes de la même famille. »

Le plus souvent, ce n'est pas cette citation qu'ont retenue les professeurs de lettres.

Voir : Brassens, Georges ; *Clé du Caveau, La* ; Goguette.



Italie

« *Y a toujours un peintre italien / Un peintre qui chante / Qui chante en remontant ses pinceaux / Et c'est beau !* » L'ami Marcel Amont n'a pas tort dans *Y a toujours un peintre*, en 1974 : le peintre italien chante. L'Italie aime bien le mythe – et nous plus encore – d'un peuple qui conquiert son indépendance par des gamins des rues qui chantent *Va, pensiero* de Giuseppe Verdi sur les pas des flics autrichiens en 1842. Et que, depuis, rien n'a changé.

On tient pour acquis que ce pays-là chante plus et mieux que le nôtre. Ce serait même une part de son identité puisque, même chez nous, les chanteurs sont souvent italiens : Yves Montand, Serge Reggiani, Dalida, Nino Ferrer, Adamo, Carla Bruni. Ou Frédéric François, italo-belge qui clame : « *Je t'aime à l'italienne / J'ai le cœur qui bouge, je parle avec mes mains / Et je vois tout rouge si tu parles à quelqu'un / Quand le vent du Sud me joue la musica / Je chante avec lui, rien que pour toi* » (*Je t'aime à l'italienne*, 1985).

Après tout, la France a longtemps contemplé avec jalousie les succès énormes de la *canzonetta*. *Volare* conquérait le monde, on entendait partout des mandolines napolitaines et, même chez nous, on utilisait l'italien pour dire le romantisme, par exemple en traduisant la chanson italienne *Guaglione* sous le titre *Bambino*. On ne cessait de voir au firmament des variétés des astres italiens, y compris dans l'Amérique de Frank Sinatra ou Luis Prima. De temps à autre, un peu de langue française traversait l'Océan – Édith Piaf, Sœur Sourire, Charles Aznavour… Mais l'Italie disposait d'un canal transatlantique régulier, fréquentait le classement *Billboard* comme s'il était une île de villégiature, à quelques heures de barcasse dans la mer Tyrrhénienne.

Puis tout s'est éteint. Une catastrophe mécanique et inéluctable, aussi limpide qu'un exemple dans un manuel de première année d'économie à l'université. Lorsqu'on parle avec indulgence du pittoresque penchant de l'Italie pour la *combinazione*, on néglige cet élément singulier de l'histoire culturelle de

ce pays : à force de petites combines, la musique populaire est presque morte.

Ces dernières décennies, la musique populaire en Italie a connu plusieurs cataclysmes. Alors que, dans la plupart des pays européens, les années de prospérité du CD marquent l'apogée de la puissance des maisons de disques, ce sont celles de l'apogée de l'économie grise en Italie. Il faut des usines et des techniciens pour fabriquer des vinyles, mais seulement un ordinateur pour contrefaire des CD. La contrefaçon explose dans les années 90, « gérée » par une nébuleuse de gagne-petit écoulant des CD « cramés » sur les trottoirs et dans les cours de récréation, et par des gangs mafieux livrant en camion des contrefaçons parfaites dans des hypermarchés complices. Tant et si bien que, alors que le marché du disque doublait de volume puis doublait encore en France, il stagnait en Italie.

La police n'allait pas lancer ses meilleurs limiers pour empêcher que circulent des centaines de milliers de copies pirates de Dire Straits ou Michael Jackson. Et il y avait mieux à faire que de pourchasser les petits trafiquants de CD à trois sous, qui étaient finalement les moins nuisibles des prolétaires du crime.

Or, moins de chiffre d'affaires pour les producteurs, cela signifie moins de développement de carrières et moins de signatures d'artistes. Peu à peu, les maisons de disques italiennes sont devenues de plus en plus fragiles. Le paradoxe était que, pendant ce temps-là, Eros Ramazotti, Zucchero ou Paolo Conte s'exportaient massivement, chantaient à l'Olympia, au Royal Albert Hall et à Carnegie Hall. Seuls quelques cassandres prédisaient que la musique italienne allait mourir. Pourquoi y croire ?

À l'aube du nouveau siècle, le téléchargement illégal a terminé le travail. L'ensemble de la filière s'est effondré, en commençant par les labels indépendants qui ne vivaient que de la production italienne. Les filiales des majors ont pu tenir un peu plus longtemps car les grands succès internationaux n'ont pas besoin d'investissements promotionnels comparables à la production locale et que, les coûts de développement et de production étant amortis aux États-Unis ou dans le reste du monde, le seuil de rentabilité est beaucoup plus bas. Au bout de quelques années, on est arrivé à un constat sinistre : certaines semaines, dans un pays d'environ 60 millions d'habitants – comme la France –, il ne sort aucun nouvel album en italien.

Le pays de la *canzonetta* n'est pas devenu stérile. Il n'a simplement plus les moyens de disposer encore d'une filière musicale puissante. Si l'industrie du disque en France a perduré, c'est parce qu'elle a continué malgré tout à gagner assez d'argent pour financer la création ; ruinées par le piratage, les maisons de

disques italiennes n'ont plus pu fournir assez de productions nouvelles pour empêcher que les ondes ne deviennent massivement anglophones. L'exemple doit être médité.

Voir : Crise ; Étrangers ; Francité.

Juliette

Un jour de mars 2004, on s'était connecté à la page du classement Ifop des ventes de compilations en France pour la semaine. En tête, *Planète rap 2004*, suivie de *The Abba Story*, *NRJ Music Awards 2004*, *Rap & r'n'b non stop 2004*, *Hits 2004* et, en sixième position, *Ma vie mon œuvre : 20 ans, 20 chansons* – une compilation de Juliette. Ce peut n'être qu'un instant fugitif du commerce de masse de la musique, mais cet instant est rassurant : parfois, à l'écart des grands médias audiovisuels et des autoroutes du divertissement, une bonne nouvelle soulage le cœur de l'amoureux de la chanson française qui chérit le souvenir de l'époque où Georges Brassens régnait sur Bobino et Catherine Sauvage sur France Culture (qui, d'ailleurs, s'appelait alors France III-National). On peut alors redresser l'échine, se resservir de corbières rouge et constater que la France est toujours la France, amie de la poésie en vers, des guitares en bois et des insolences lettrées. Amisdelachansonfrançaisedequalité, bonjour.

Heureusement, Juliette est plus large que cela (et ce n'est pas un commentaire sur son physique). Juliette est non seulement la bonne nouvelle certifiant que le bon vieux temps n'est pas tout à fait mort, mais surtout qu'il n'a jamais cessé. La chronologie révèle une belle obstination : naissance en 1962, nomination pour la Victoire de la musique de la révélation féminine en 1987, attribution de la Victoire de la musique de la révélation féminine en 1997, Victoire de l'artiste féminine de l'année en 2006.

Entre-temps, Juliette Nourredine, fille d'un musicien de variétés qui a terminé sa carrière dans le classique, à l'orchestre du Capitole, à Toulouse, est passée de l'anonymat des cabarets où l'on cherche une voie derrière le piano jusqu'à la reconnaissance d'un talent inclassable, nourri d'alexandrins autant que de colère rentrée, autant d'écoute attentionnée du monde que d'une imagination délirante. Finesse de l'écriture, délicatesse de la matière musicale, refus de tout débraillé, inventivité inlassable…

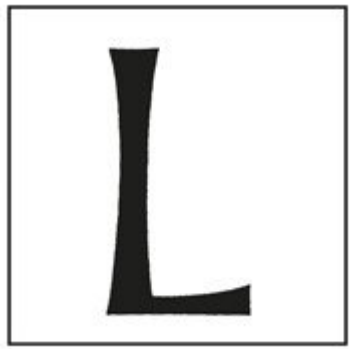
De Juliette, on voudrait tout citer. Les chocs du début, comme *Les Petits Métiers* qu'elle met en musique sur un texte de Pierre Philippe : « *Ils ont bien disparu / Le grilleur de marrons / L'écorcheur de lapins / Et le chanteur des rues / On n'achetait pas que terrestres nourritures / Autrefois dans nos rues, on y trouvait aussi / Des colporteurs d'histoires et des marchands d'oublies.* »

Puis sa plume de plus en plus experte, des fausses chansons de jadis comme *Les Lanciers du Bengale* (« *Où sont-ils donc ces militaires / À la splendeur réglementaire / Qui faisaient danser nos grands-mères / Avant d'aller flinguer grand-père ?* ») aux délices sereinement bêta de *Tout est bon dans l'cochon* (« *Je pourrais dire bien des choses / Sur son talent / Il a la couleur des roses / Sans leur piquant / Et puis quand on a terminé / Les bons morceaux / Reste de quoi faire des souliers / Et des pinceaux* »), la folie douce de son regard sur l'aujourd'hui dans *Jean-Marie de Kervadec* (« *Hardi petit monte à la misaine / Hardi petit et vire au guindeau / Pour la vaisselle il faut du Paic / Citron, du jambon cru / Du lait ribot, du flan, du cake / Et puis du papier cul* ») ou la splendeur de sa mélancolie d'enfant de la balle dans *La Boîte en fer-blanc* (« *J'avais une boîte / Une boîte en fer-blanc / Coffre de pirate / Rempli de diamants / Topazes, héliodores / Saphirs, chrysolithes /* […] *Mon père musicien / Dans les music-halls / Les projos éteints / Trouvait ces babioles /* […] *Cet Eldorado / Tombait des costumes / Des girls du Lido /* […] *Mais mon père avait / Laissé autre chose /* […] *Les lumières d'or / Sur la scène nue / L'envers du décor /* […] *L'envie singulière / De faire l'artiste* »)…

Juliette fabrique ces beautés-là sans s'absenter de son époque. Ce n'est pas seulement pour lui décerner un brevet d'actualité culturelle que l'on signalera sa passion pour le jeu vidéo : elle n'est jamais ailleurs qu'ici et maintenant, saisissant toutes les chances d'aventures qu'offre la postmodernité. Elle anime des émissions de radio, fait l'actrice au cinéma, lit des extraits de ses livres préférés au théâtre et, surtout, se réinvente à chaque tournée. Au piano, à deux pianos, électrifiée, avec fanfare, avec musiciens en frac ou en jean, elle se revisite souvent. Elle aime de temps à autre le duo (avec François Morel pour la comédie, avec Guillaume Depardieu pour la tragédie), réalise une comédie musicale pour enfants (*Les Indiens sont à l'ouest*), écrit pour d'autres (comme son génial *Ô casseroles, ô faussets* pour la savoureuse Anne Baquet : « *Rendons hommage aux casseroles / Qui chantent à tout hasard / Jamais vraiment un bécarre / Jamais vraiment un bémol / Ô casseroles, ô faussets / Ouvrez la chasse aux canards / Et rassassinez Mozart* »), ose des grands numéros de chanteuse-comédienne, déverrouille les sortilèges du tango et de la musique classique… Et elle fait mentir tous les adages sur la chanson « à l'ancienne », son public, sa

pertinence, son avenir, son actualité. Mais peut-être, surtout, parce qu'elle ne fait pas de chanson « à l'ancienne ».

Voir : Amisdelachansonfrançaisedequalité ; Bon vieux temps, Le ; Postmoderne.



Lama, Serge

Longtemps, il fut bien porté de ne pas aimer Serge Lama. Et même de le détester. On aurait pu se contenter de se boucher les oreilles ; on préférait se pincer le nez.

Rien ne convenait chez ce chanteur populaire et lettré. Ni qu'il mette en vers des pulsions de mâle ouest-européen ordinaire ni que cela fasse des triomphes commerciaux. Ni qu'il ait une belle voix d'interprète à l'ancienne en même temps qu'une plume nourrie de Brassens ni qu'il épate le gogo, aux rappels, en chantant *a cappella* sans micro à l'Olympia… On lui trouvait des habiletés cousues de fil blanc, des complaisances de débitant en liqueurs fortes, des insistances de camelot en émotions musquées. On lui reprochait d'appuyer si fort le trait que le dessin devenait pyrogravure.

À le réécouter en *best of*, on retrouve chez lui les emphases de Ferré, les voltes de Bécaud, les brutalités de Sardou, tout un bagage de colères et de dégoûts, une aptitude singulière au scandale intime à grand spectacle et même à la fange photographiée de près. Là, ce ne sont pas des orgies triomphantes à la Mick Jagger ou des comptoirs de bistrot à la Bernard Dimey, mais des revanches de cocu, des vices poisseux, des romances rugueuses. Gros tube avec *Les P'tites Femmes de Pigalle* en 1973 et, çà et là, des vers qui heurtent les critiques frileux – « *Je lècherai avec ma bouche / Les endroits que les autres touchent* » dans *Je te partage*, en 1994.

À force de gloire et de tubes, les intellectuels avaient fini par aimer Johnny et par reconnaître à Sardou un statut de « phénomène de société ». Cela a plus tardé pour Lama. Franchouillard, beauf ? Pas plus qu'un autre. C'était plus simple et plus profond à la fois : ce qui gênait, c'étaient un poitrail de taureau bousculant les bonnes manières en même temps que les chansons, des grosses mains froissant plus la bonne tenue que les dentelles des dames. On s'inquiétait de ses façons de satyre et de son mufle de sanglier triomphant dans une chanson

française qui n'aime le cochon que bien rose et peigné.

Il lui a fallu du temps pour entrer dans toutes les grâces. Et c'est une singularité de plus dans une trajectoire romanesque – un roman de Troyat ou Houellebecq plus que de Modiano, certes. Serge Chauvier est né à Bordeaux en 1943. Fils d'un chanteur lyrique qui n'a jamais connu le vrai succès. Quand il a sept ans, la famille déménage à Paris et son père abandonne sa carrière d'artiste pour une place de représentant. À dix-sept ans, le jeune Serge rencontre Marcel Gobineau, régisseur au théâtre des Capucines. Celui-ci l'accueille quand il fugue, en rébellion contre ses parents. Il lui donne le goût de l'histoire et de la chanson, et ce sera à lui que sera dédié *Mon ami, mon maître*. C'est sous son influence que Serge prend la décision de devenir chanteur de music-hall.

Il débute en 1964, le jour de ses vingt et un ans, à L'Écluse, le cabaret où trône Barbara. Premier 45 tours quelques mois plus tard, et très vite un nom dans le métier. Mais, en août 1965, il est le seul survivant d'un effroyable accident de voiture dans lequel sont tués son régisseur, Jean-Claude Macias (le frère d'Enrico), et sa compagne, la pianiste Liliane Benelli (c'est pour elle que Barbara écrira *Une petite cantate*). Les médecins lui annoncent qu'il ne remarchera jamais. Pourtant il s'arrache à son lit, s'acharne à sa rééducation : il remarchera, et sans béquilles ! Deux ans après son accident, il revient à la scène. Il se battra toute sa vie pour ne pas boiter quand s'allument les projecteurs.

Et ils s'allument souvent. Aux États-Unis, James Brown était « *the hardest working man in show business* ». En France, c'est Serge Lama, avec chaque année deux ou trois cents concerts qu'il affronte comme des matchs de boxe. Premiers tubes, mais encore en deuxième division : *Les Ballons rouges* (1967), *D'aventures en aventures* (1968), *Superman* (1971)… En 1973, une gloire énorme survient avec *Je suis malade* puis *Les P'tites Femmes de Pigalle*. Dès lors, rien ne l'arrête. Il mène ses concerts et sa vie avec la même énergie – débordante, envahissante, orgueilleuse. Tant et si bien qu'on ne comprend pas forcément qu'il est, sinon un intellectuel, du moins un littéraire qui affichera dans son vestibule un manuscrit dédicacé de Georges Brassens.

Peu à peu, les médias et les amisdelachansonfrançaisedequalité se

réconcilient avec sa démesure. Mais il n'a pas arrangé les choses en incarnant Napoléon sur scène en 1984 : 1 million de spectateurs en trois ans le verront se coiffer du célèbre bicorne, ce qui simplifiera son portrait pour les caricaturistes. Il passe par le théâtre (populaire, toujours populaire) et par le téléfilm, qui lui apprennent à ne pas charger chaque mot de chaque phrase.

Quand il revient à la chanson, il est toujours franc, droit, impudique, vrai, mais il est devenu orfèvre en l'art d'explorer les clairs-obscurs de la conscience de son temps. Il ouvre régulièrement le grand livre de la vie à deux pages à la fois : la méditation et la gaudriole, le souci et le grand rire, l'existentiel et les fredaines. Il assume d'être de la famille des grands goinfres, comme Maurice Chevalier ou Gilbert Bécaud, mais parvient *in fine* à mieux faire comprendre sa filiation brassenssienne. Quand il assène des alexandrins comme « *J'arrive à l'heure où même vivre est fatigant* » (dans *J'arrive à l'heure*, en 2008), on reconnaît un talent riche, droit, solide. Un grand peintre de l'humaine condition, quelque part entre la truculence de Brueghel et les gris poignants de Giacometti.

Voir : Amisdelachansonfrançaisedequalité ; Brassens, Georges ; Chevalier, Maurice.

Lavilliers, Bernard

Quand l'auteur de ce *Dictionnaire amoureux* sera un très vieux monsieur habillé de rhumatismes et de regrets, il chérira le souvenir de ces fins d'interviews dans un salon du Lutetia ou dans un bar de la rue Oberkampf, lorsque Bernard Lavilliers disait : « Tu as un moment, là ? » Il y aurait forcément un bref instant suspendu, le temps de commander une autre bière, et il commençait : « Donc, j'étais à Port-au-Prince… » ou « J'étais au mauvais moment à Beyrouth… » ou « La première fois que j'ai vu le fleuve Rouge… »

De toute façon, le travail était terminé et il y avait déjà trop de détails sur le nouvel album enregistrés dans le magnétophone. Le journaliste malin avait choisi le dernier créneau de l'après-midi sur le planning de promotion et, en sus de l'interview réglementaire, Lavilliers lui faisait cadeau d'un conte. Un conte aux lumières mouvantes dans une fin de jour tropical, quelque part à l'écart des grands cataclysmes mais au cœur des bouillonnements du monde. On croisait d'anciens conseillers militaires soviétiques au chômage, des peintres sentencieux,

des hôteliers rêveurs, des carcasses rouillées de cargos perdus, de belles bâtisses absurdes construites au bord de rien… À un moment ou l'autre de ces récits, Lavilliers jouait de la guitare avec un type merveilleux qui ne savait pas que le gringo était chanteur, ou il faisait les chœurs sur un refrain slave auquel il ne comprenait rien, près d'un vieux piano à queue rescapé d'un désastre ancien.

Ces appendices improvisés (et toujours inédits) à l'œuvre de Bernard Lavilliers en sont peut-être la plus intime vérité. Un homme voyage, c'est-à-dire qu'il convoque le lointain. Un homme s'aventure, c'est-à-dire qu'il échappe à sa biographie. Un homme raconte, c'est-à-dire qu'il rêve.

Peu importe que Lavilliers ait connu le Brésil à la fin de son adolescence comme il le dit ou vers l'âge de trente ans comme il le semble. Peu importe qu'il ait été ici ou là de jour ou de nuit, bien accompagné en 4 × 4 ou solitaire à pied. Peu importe même qu'il coure sur lui des rumeurs de vers écrits par d'autres et si bien imprimés dans sa mémoire qu'ils ressurgissent facilement sous sa plume. Peu importe : il a fait résonner le monde comme peu de chanteurs avant lui, et a incarné plus de personnages qu'une année d'Olympia ne peut le faire.

On n'en voudra jamais à Bernard Lavilliers de ne pas toujours se débarbouiller du décor de ses chansons avant de revenir à notre monde, de ne pas toujours se tenir à distance du planisphère chatoyant de son imaginaire, de ne pas toujours convoquer de géomètre quand il met ses chansons au propre.

Mais quand on naît en 1946 dans une famille ouvrière de Saint-Étienne, on trouve au berceau une inextinguible soif d'horizon. Bernard Lavilliers a voulu peut-être semblablement être gangster, boxeur et poète. Sa famille le retient aux portes de la délinquance, il est quelques années ouvrier P3 et communiste. Puis il s'évade vraiment : comédien dans un collectif, chanteur Rive gauche en province, guitareux de Mai 68 – un trajet laborieux, industrieux, patient, assez peu Cinémascope, pendant lequel il mâche longtemps les couleurs du monde avant de vraiment les voir. Le ciel s'éclaire en 1975 avec l'album *Le Stéphanois* puis l'année suivante avec *Les Barbares.* On le présente à Léo Ferré, son idole. L'essentiel est accompli.

Lavilliers a découvert une martingale, c'est-à-dire un art : du rock très rock, du reggae très reggae, du funk très funk, de la chanson très chanson. Et du fracas, des sensations fortes, des vertiges, des objurgations, des fuites, des sauts, du cœur qui bat. Ses chansons sont pleines de désir, de violence, de nuit, d'espoir, de tout ce qu'il faut pour vivre plus fort. Il use de toutes les musiques disponibles à la surface de la planète pour dire les bas-fonds, la misère, la colère, la drogue, l'alcool, la fatalité, le combat contre le monde tel qu'il est, les bonheurs de la fraternité et de la musique – *San Salvador*, *Betty*, *Eldorado*, *Noir*

et Blanc, *Faits divers*, *On the Road Again*, *La Salsa*, *Melody Tempo Harmony*, *Idées noires*, *Pigalle la Blanche*, *Stand the Ghetto*, *Les Mains d'or*, *Vivre encore*…

Après avoir longtemps porté son impressionnante musculature comme un costume de scène et répandu des fragrances testostéronées à longueur d'album, Bernard Lavilliers accomplit ensuite une impeccable redirection vers une expression plus nue, voire plus nuancée. Trop instruit chez Léo Ferré des risques qu'on court à secouer sa crinière de vieux lion malgré l'arthrose, il s'aventure dans l'idée de durer. Jette-t-il le masque ? Il le fait plutôt doucement glisser. En 2004, dans la chanson *Voyageur*, placée en ouverture de son album *Carnets de bord*, il dit ainsi : « *Ce n'est pas moi qui ai fait les voyages / C'est les voyages qui m'ont fait.* »

Souvent, on citait à son propos la réplique magnifique que Blaise Cendrars avait faite à un journaliste dubitatif – comme tout le monde – qui lui demandait s'il avait vraiment pris le Transsibérien : « Qu'est-ce que ça peut faire puisque je vous l'ai fait prendre à tous ? » En 2013, il enregistre enfin *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* en vingt-sept minutes de poésie jazz et libre. Comme une synonymie entre les abîmes horizontaux du premier XX^e^ siècle et, cent ans plus tard, l'élan inépuisable des songes de Lavilliers.

Voir : Brésil ; Ferré, Léo ; Reggae.

Leclerc, Félix

Les histoires sommaires de la chanson française datent l'âge des grands auteurs-compositeurs-interprètes de janvier 1952, lorsque Georges Brassens va passer son audition fondatrice chez Patachou. Et avant ? Rien qui mérite qu'on s'y arrête ? Peut-être y a-t-il un vieux fonds néocolonialiste dans l'oubli du choc Félix Leclerc…

Car il n'est pas français et vient de ces « quelques arpents de neige » que

Louis XV abandonna sans trop de regrets et dont on se souvient de temps à autre, principalement pour sourire d'une peuplade qui a conservé, envers et contre tous, l'usage d'une langue qui est la nôtre. Cette vague condescendance pour ces anciens Français perdus de l'autre côté de l'Atlantique fait oublier que le premier des grands auteurs-compositeurs-interprètes est québécois.

Et quel Québécois ! Un personnage à la fois démesuré et doux, incarnant une énorme colère avec les armes du poète, chantant comme des confessions intimes les émotions de tout un peuple.

Du point de vue du palmarès sportif, Félix Leclerc est une autre découverte que l'on doit au flair de Jacques Canetti, tout comme plus tard Georges Brassens, Jacques Brel et Guy Béart, figures archétypales du chanteur à guitare. Mais il est le premier de cette lignée.

Chez lui, il n'était que le sixième de onze enfants à sa naissance en 1914. Il vient du Québec rural, attaché à son mode de vie, à sa langue et à ses valeurs. Il a été bûcheron et en gardera le goût des chemises de laine à carreaux, ainsi qu'une carrure impressionnante et rassurante.

Tout jeune, il aime les mots et, entre la tradition québécoise des chansons conviviales, la poésie de la chanson française et le ton direct du folk américain, il commence à composer des chansons et à raconter des histoires qui parlent droit au cœur des Québécois. Ses personnages, ses anecdotes, ses rêveries incarnent superbement leur différence d'avec les anglophones. Félix Leclerc compte parmi ces premiers francophones qui ne s'excusent pas d'appartenir à la minorité que l'on s'obstine à présenter comme arriérée, rétrograde, empêtrée dans son catholicisme comme dans une vieille robe.

Il pourrait n'être qu'un continuateur de la Bolduc, phénoménale star candide du Québec des années 30, morte en pleine gloire en 1941. Mais Félix Leclerc commence à dire autre chose, et sur un autre ton. C'est la différence entre endosser une tradition et chanter une identité, perpétuer le bon vieux temps et penser pour le futur… Il anime une émission et écrit des feuilletons radiophoniques quand Jacques Canetti, de passage à Montréal, lui propose de venir à Paris.

Félix Leclerc débarque donc en France à trente-six ans, en 1950, avec sa guitare et des chansons discrètement révolutionnaires : *Le Petit Bonheur* ou *Moi mes souliers* parlent de grandes questions avec des mots de tous les jours, renvoient les Français au mythe des troubadours du Moyen Âge beaucoup plus que vers les forêts neigeuses d'Amérique. Plus tard, Hugues Aufray ou François Béranger diront tous deux avoir subi le choc de leur vie en entendant Félix Leclerc. S'il ne conquiert pas le grand public, il sera une influence majeure pour

tous ceux qui écrivent eux-mêmes leurs chansons avec un peu d'ambition artistique – tous, y compris Georges Brassens.

Au Québec, la révolution Leclerc est aussi artistique que politique. Il chante à la fois la colère et la fierté des francophones, notamment à partir de la fin des années 60, lorsque les tensions s'aggravent avec le gouvernement fédéral et les « Anglos » en général, comme dans *L'Alouette en colère* : « *J'ai un fils enragé / Qui ne croit ni à Dieu / Ni à diable, ni à moi / J'ai un fils écrasé / Par les temples à finances / Où il ne peut entrer / Et par ceux des paroles / D'où il ne peut sortir.* » Et, dans la fable animalière *La Mort de l'ours*, il prophétise l'effondrement de la puissance américaine et le réveil de la jeunesse.

Les chansons de Félix Leclerc contribuent à ouvrir la voie aux thèses autonomistes puis souverainistes. C'est pourquoi, d'ailleurs, il va connaître une seconde gloire en France pendant l'âge d'or de la chanson engagée à gauche. Flanqué de deux cadets de générations différentes, Gilles Vigneault et Robert Charlebois, il incarne une cause humaniste, utopiste mais concrète avec un fameux trio sur *Quand les hommes vivront d'amour* de Raymond Lévesque, enregistré pendant un énorme concert en public à Québec en août 1974. Lors du référendum sur l'indépendance du Québec en 1980, il est même prévu que ce soit Félix Leclerc qui prenne la parole dans les médias pour annoncer officiellement la victoire du « oui ». Mais c'est le « non » qui l'emporte…

Il reste le sage de son peuple – mais un sage plus enflammé que modérateur, plus Ferré période *Le Chien* que Souchon époque *Foule sentimentale*. Félix Leclerc s'éteint quelques jours après son soixante-quatorzième anniversaire, pendant l'été 1988, bien installé depuis des lustres comme référence musicale, poétique, politique et morale pour les francophones d'Amérique. Et sans qu'en France on se souvienne assez de son rôle précurseur, au-delà des chemises de bûcheron.

Voir : Auteur-compositeur-interprète ; Brassens, Georges ; Canetti, Jacques ; Québec.

Le Forestier, Maxime

Si l'on se plaît seulement avec les chanteurs rectilignes, on peut ne pas trouver son compte avec Maxime Le Forestier. Il offre assez d'apparences de ligne droite pour qu'on soit comblé par sa fidélité à *San Francisco* ou *Éducation sentimentale*, mais il a tant fait de pas de côté qu'il faut parfois ravauder les cohérences. Et si cet héritier avoué de Georges Brassens était aussi enfant de son temps, enfant d'un pays qui deviendra postmoderne et dont l'imaginaire sera polyglotte ?

D'ailleurs, lui-même devrait être bilingue, même s'il ne fait guère étalage publiquement d'un père britannique. Enfance au violon avec deux grandes sœurs qui le précèdent dans la musique classique. À dix ou douze ans, il veut une guitare et, chez Beuscher, on lui vend un fascicule avec *Le Gorille*, *La Mauvaise Réputation*, *Le Parapluie* et *La Chasse aux papillons*. Il mettra quelque temps à découvrir que ce Georges Brassens est vivant et sort régulièrement des disques.

Premier pas en duo avec sa sœur Catherine, entre derniers feux de la Rive gauche et grand incendie de Mai 68. Georges Moustaki les épaule un peu, ils proposent des chansons à Serge Reggiani, puis ils partent à San Francisco avec l'argent gagné dans un concours de chanson en Belgique. Ils sont hébergés dans une maison bleue au 3 841 de la 18e Rue, dans le Castro, curieuse communauté où Maxime apprend surtout à choisir lui-même son chemin. Rentré à Paris, il en fera une chanson qui deviendra beaucoup plus que l'hymne de la génération baba-cool : « *C'est une maison bleue / Adossée à la colline / On y vient à pied / On ne frappe pas / Ceux qui vivent là / Ont jeté la clé.* »

Ce sera une des chansons les plus remarquées de son premier album, en 1972 – il a vingt-trois ans. Mais il y a aussi les deux premiers titres de la première face, *Mon frère* qu'il a écrit (« *Toi le frère que je n'ai jamais eu / Sais-tu si tu avais vécu / Ce que nous aurions fait ensemble / Un an après moi tu serais né / Alors on n'se s'rait plus quittés / Comme deux amis qui se ressemblent* ») et *Éducation sentimentale* (« *Ce soir à la brune / Nous irons ma brune / Cueillir des serments / Cette fleur sauvage / Qui fait des ravages / Dans les cœurs d'enfant* »), chanson écrite par Jean-Pierre Kernoa, qui sera un temps son complice et enregistrera quelques disques lui-même avant de glisser hors du métier.

Sur ce même premier album, *Parachutiste* fait scandale : « *Tu avais juste dix-huit ans / Quand on t'as mis un béret rouge / Quand on t'a dit : "Rentre dedans / Tout ce qui bouge" / C'est pas exprès qu't'étais fasciste / Parachutiste.* » C'est un souvenir de son passage au printemps 1969, pendant son service

militaire, par le 13e régiment de dragons parachutistes. À l'époque, une bonne partie des officiers et sous-officiers ont fait les guerres d'Indochine ou d'Algérie et, peu après Mai 68, leur obsession est la lutte contre le danger subversif. La chanson suscite évidemment une polémique et apporte à Maxime Le Forestier une étiquette de chanteur contestataire, qu'il assume avec fierté en jouant en première partie de Brassens à Bobino.

Il enfonce le clou avec son deuxième album, qui contient *Le Steak ou la Complainte de ceux qui ont le ventre vide, considérée comme une gaudriole par ceux qui ont le ventre plein*, *Entre quatorze et quarante ans* ou *Février de cette année-là*. Ses concerts se font partout à guichets fermés, avec surtout un public de jeunes : le million et demi d'exemplaires vendus de son premier album l'ont consacré auprès des lycéens et étudiants. Le Forestier exige – et obtient – que le prix des places soit limité à dix francs. Il participe souvent aux concerts de soutien à des causes politiques (comme pour les prisonniers chiliens avec Léo Ferré ou contre la peine de mort avec Georges Brassens) et se trouve de moins en moins diffusé à la radio alors que son public s'élargit.

Mais, peu avant un concert à Lausanne, il voit un bandeau annonçant : « Maxime Le Forestier, le célèbre chanteur contestataire. » Il tranche et, à partir de ce jour-là, ne chante plus jamais *Parachutiste.*

Son quatrième album, en 1976, est beaucoup plus sombre et personnel que les précédents. Il s'y moque de la musique qui marche au pas, de *La Marseillaise* à *L'Internationale* (*Hymne à sept temps*), signe une chanson avec Julien Clerc, qui alors n'est pas vraiment un symbole d'engagement politique (*Amis*, première œuvre d'une longue amitié de musiciens complices), clôt son disque par une chanson-fleuve de onze minutes (*Le Fantôme de Pierrot*), lâche la bride sur le cou à ses musiciens, emmenés par le contrebassiste de jazz Patrice Caratini. Ses disques comme ses concerts vont vers plus de sophistication, mais il se tourne aussi vers ses sources : en 1979, il enregistre un premier album de chansons de Georges Brassens.

En 1983, l'album *Les Jours meilleurs* n'est pas un succès, des concerts avec une armada de synthétiseurs déroutent son public… Commencent cinq ans de traversée du désert, pendant lesquels il apparaît comme totalement dépassé. Alors que la France s'ouvre à la world music, il revient au premier plan en 1988 avec les chœurs zoulous de *Né quelque part (« Est-ce que les gens naissent égaux en droit / À l'endroit où ils naissent »)* et l'adaptation d'une chanson mauricienne, *Ambalaba*.

Dès lors, il ne va plus quitter les parages du peloton de tête, même s'il prend l'habitude de laisser passer du temps entre chaque album. Avec encore de superbes scores en single, *Bille de verre* en duo avec Michel Rivard en 1991, *Passer ma route* et *Chienne d'idée* en 1995…

En 1996, il décide d'enregistrer certaines chansons que Georges Brassens avait finies mais qu'il n'avait pas eu le temps de graver en studio – *La File indienne*, *Entre la rue Didot et la rue de Vanves*… Quelque temps plus tard, il s'installe dans la salle minuscule du Sentier des Halles, à Paris, avec sa guitare et un cahier contenant quarante-huit chansons numérotées qu'il chante selon les chiffres que lancent les spectateurs. L'événement exceptionnel devient une aventure de deux cent vingt-trois concerts en dix-huit mois dans vingt pays, et quatre-vingt-quatre chansons réunies dans un coffret de quatre CD. En 2005, il termine le travail avec quatre-vingt-sept chansons en cinq nouveaux CD. Une entreprise unique dans l'histoire de la chanson : il a enregistré plus de chansons de Brassens que Brassens lui-même.

L'ancien symbole de la génération hippie est devenu une personnalité incontournable de la chanson, des concerts de Sol En Si aux Enfoirés, et accepte même de céder aux sollicitations du monde de la comédie musicale pour écrire les chansons de *Gladiateur*. Ses albums de nouvelles chansons s'espacent : *L'Écho des étoiles* en 2000, *Restons amants* en 2008, *Le Cadeau* en 2013… Mais les tournées sont longues, musicalement riches, toujours bondées. Le gauchiste est devenu humaniste ; le rénovateur turbulent est devenu un classique. Le disciple est devenu un maître.

Voir : Brassens, Georges ; Clerc, Julien ; Engagement.

Lemarque, Francis

Paris ? Ce ne devrait être qu'une robe d'été qui tournoie, le soleil qui joue

avec l'eau de la Seine et le zinc des toits, un accordéon qui se soûle de valse : « *À Paris / Quand un amour fleurit / Ça fait pendant des semaines / Deux cœurs qui se sourient / Tout ça parce qu'ils s'aiment / À Paris.* » Outre qu'elle est bien la preuve que le Parisien conscient de ses devoirs ne parle pas de là où il est en disant « sur Paris » mais bien « à Paris », cette chanson de 1948 dessine autant la ville que son habitant – de couplet en couplet insouciant, affairé, insolent, désinvolte, amoureux, révolté…

À Paris apparaît d'abord chantée par Yves Montand en 1948, mais c'est la chanson d'un jeune homme, Francis Lemarque. Elle va devenir le symbole de la chanson parigote éternelle, indémodable parce qu'intemporelle. Certes, Lemarque n'a pas chanté seulement sa ville natale, mais elle est très présente dans son œuvre : *Paris se regarde*, *L'Air de Paris*, *Ballade de Paris*, *Rendez-vous de Paname*, *Vacances à Paris*, *Je cherche Paris*, *À Paris autrefois* ou évidemment cet historique *À Paris*. Il est vrai que, plus encore que Maurice Chevalier, il ressemble à sa ville : sentimental et va-de-la-gueule, bravache et tendre, optimiste et nostalgique… Il porte en lui toutes les ferveurs et toutes les contradictions de Paris, rouge et hédoniste à la fois, jouisseur et travailleur, « apatride » et enraciné…

Car Francis Lemarque ne s'appelle ni Francis ni Lemarque, mais Nathan Korb. Il est né en 1917, au 51, rue de Lappe, au-dessus d'un des innombrables bals du quartier de la Bastille. Sa mère, juive lituanienne, travaille dans la confection ; son père, juif polonais, est tailleur pour dames. Jusqu'à l'âge de trois ans, il ne parle que le yiddish et apprendra le français à l'école. À onze ans, il doit quitter la communale pour l'usine. Il en a quinze quand son père meurt – quarante et un ans, tuberculose. Avec son frère Maurice, il entre au groupe Mars, lié au Parti communiste. Ils rencontrent Jacques Prévert, chantent pour les grévistes de 1936, accompagnés au piano par Joseph Kosma… Sous l'Occupation, le sous-lieutenant Korb, démobilisé, se cache pour échapper à la déportation puis entre au maquis. Sa mère ne reviendra pas d'Auschwitz.

De retour à Paris, c'est seul que Francis Lemarque reprend une discrète carrière de chanteur. Il découvre Yves Montand, sa gouaille et son aisance en scène : il avouera plus tard avoir été submergé de jalousie. Il décide de s'enfermer plusieurs semaines pour écrire des chansons, puis va les montrer à Jacques Prévert qui l'envoie aussitôt… chez Yves Montand. Il chante à la jeune vedette *Ma douce vallée* puis commence *Bal petit bal*. Au premier couplet, Montand le coupe : « T'en as beaucoup comme ça ? – Autant que vous aurez envie d'en chanter. » Lemarque devient en quelques semaines un des auteurs les plus respectés de la chanson française : il écrit sans relâche, Montand enregistre dans

les quelques jours et la chanson passe aussitôt à la radio – *C'est à l'aube*, *Quand un soldat*, *Mathilda*, *À Paris*…

Lemarque sera chanté par Mouloudji (*Rue de Lappe*), Édith Piaf (*Johnny, tu n'es pas un ange*), Juliette Gréco, Henri Salvador, André Claveau, Marcel Amont, Patachou, Lucienne Delyle… Mais il enregistre aussi : *Le Temps du muguet*, *Marjolaine*, *Le Petit Cordonnier* ou *Grenouille* vont lui valoir l'estime du public – notamment parisien – jusqu'à sa mort en 2002. Personne mieux que Georges Brassens n'a défini son art : il sait « chanter comme on fait entre amis, sans mettre à sa voix l'habit des dimanches ».

Voir : Montand, Yves ; Paris.

Macias, Enrico

On n'a pas envie qu'Enrico Macias cesse d'ouvrir les portes à la volée, de jeter des exclamations exagérées, de dire « sans prétention » en lâchant une vaste vantardise, de rire de son grand rire qui remplit toujours la pièce. Chez lui l'accent, l'emphase, l'hyperbole, la comédie, le drame, tout est énorme et tout est généreux. On n'a même pas besoin d'être à table pour qu'il serve dans des plats immenses des couscous de légende aux boulettes divinement goûteuses. On n'a même pas besoin d'être dans la salle pour entendre le public debout, les youyous, les rappels, la foule qui chante. On n'a même pas besoin d'être là-bas en Algérie pour savoir que le ciel y est plus bleu, que le soleil y est plus fervent, que le bonheur y est plus prodigue. Ou tout au moins y *était*.

Personne ne lira ceci comme un scoop : si Gaston Ghrenassia n'avait pas dû quitter le pays de ses ancêtres, il n'y aurait jamais eu d'Enrico Macias, d'*Adieu mon pays*, de *Filles de mon pays*, de *Gens du Nord*, de *Milliardaires du dimanche*, de *Mendiant de l'amour*… Il nous est né en 1961, pendant l'exode des juifs de Constantine.

Quelques semaines plus tôt, le symbole de l'Algérie diverse, le chanteur Cheikh Raymond a été assassiné. Il portait à son sommet le malouf, musique andalouse dont la tradition multiséculaire ne connaissait nulle différence de religion entre ses interprètes. Juif né d'une fille mère européenne, Raymond Leyris était devenu le symbole de la plus belle tradition musicale arabe algérienne. Si le FLN choisit de l'assassiner en juin 1961, ce n'est pas pour manifester son affection aux juifs d'Algérie. Le message est bien compris : aussitôt, les juifs de Constantine quittent la terre sur laquelle ils étaient arrivés deux mille ans plus tôt – longtemps avant le christianisme, longtemps avant l'islam.

Gaston Ghrenassia, né en 1938, était guitariste dans l'orchestre de Cheikh Raymond, et instituteur parce qu'il faut bien gagner sa vie. Il aurait dû rester là-bas, évidemment, dans ce pays où l'on pouvait jouer toute la nuit de longues poésies en arabe classique que l'on faisait suivre de danses tonitruantes. Des commerçants érudits, des médecins, des artisans jetaient des fortunes sur un plateau de cuivre pour remercier les musiciens. On s'étonnait de voir parmi eux une guitare, mais le gamin jouait si vite et si juste qu'on acquiesçait à cette innovation. Après tout, le violon dont jouait Sylvain Ghrenassia (oui, le papa de Gaston) avait bien détrôné, quelques générations avant eux, un vieil instrument hérité de l'occupation ottomane – car ce pays avait été colonie turque pendant trois siècles avant la venue des Français.

Oh, bien sûr, Gaston n'était pas assis en babouches dans le bon vieux temps du Constantinois enrichi par les caravanes. Il aimait Aznavour et Dalida, jouait des espagnolades et s'essayait à la chanson d'amour comme à la radio. Ce n'est pas seulement un symbole : il écrit la chanson *Adieu mon pays* sur le bateau qui appareille sans retour de Philippeville vers Marseille – « *Soleil ! Soleil de mon pays perdu / Des villes blanches que j'aimais / Des filles que j'ai jadis connues.* »

Ensuite, c'est un curieux conte de fées. Gaston Ghrenassia comprend que jouer la musique d'Algérie sans l'Algérie n'a aucun sens. Il ne sera pas le musicien d'un malouf déraciné dans la nuit parisienne. Il ajoute quelques chansons à *Adieu mon pays* et convainc une maison de disques. Mais ce nom est impossible, jeune homme. Il avait joué avec des Gitans espagnols à Constantine, les Enricos. Il sera donc Enrico. Et puis son nom raccourci, Nassia. « Comment ? », demande la secrétaire au téléphone. Enrico Nassia.

On ne saura jamais par quel miracle la pochette du 45 tours portera le nom d'Enrico Macias. Tant pis, tant mieux. Grosse carrière. Le public debout pour *L'Oriental*, pour *Paris tu m'as pris dans tes bras*, pour *Noël à Jérusalem*, pour *Un berger vient de tomber.* La fête et tous les laïlaïlaï que l'on veut, l'amour de tous les hommes et la religion de la paix.

Qu'on n'aille pas croire que tout cela ne soit que sourire et soleil. Quand, dans les coulisses d'un concert, un Halimi, un Stora, un Guedj, un Allouche, un

Elbaz tombe dans ses bras – « Mon Gaston, tu te souviens ? » –, il y a beaucoup de deuil dans les sourires, beaucoup de souffrance derrière les grands rires. Ils haussent les épaules, derniers survivants d'un pays qui n'existe plus, et qui ne seront jamais tout à fait compris des habitants distraits du pays nouveau – nouveau depuis cinquante et quelques années.

Alors, qu'on pardonne à l'auteur de ce *Dictionnaire amoureux* de parler surtout, à propos d'Enrico Macias, de l'ambiguïté singulière d'un cœur qui rit trop fort pour masquer ses pleurs, d'une voix qui se peuple de l'ailleurs parce qu'elle ne peut y retourner, d'un homme qui raconte le bonheur parce que le malheur ne s'éteindra jamais. Et de s'étonner que, là-bas, de petits porcelets à la rancune inepte veuillent toujours exiler l'exilé, exclure l'exclu, bannir le banni.

Tant pis. Il nous reste cette star française, cette voix si parisienne et si Saint-Tropez, avec son verbe haut et sa paupière tombante, des grands gestes plein les mains et plein les phrases, des mélancolies qui éclatent de rire. Comme une sorte de métaphore biblique du pauvre qui offre, du malade qui soigne, de l'innocent qui endure la condamnation. Parfois, les variétés sont riches de cette force d'âme.

Voir : Francarabe ; Francité ; Paris.

Marseillaise, La

Pour une fois, la fierté si française de n'être en rien un pays semblable aux autres est fondée : notre hymne national est universel. Si l'on osait les calembours dans ce *Dictionnaire amoureux*, on dirait que *La Marseillaise* est à la fois universelle comme la Déclaration universelle des droits de l'homme et comme une clé universelle vendue à trois euros sur un marché du samedi : il peut revêtir les plus hautes noblesses comme l'utilité la plus triviale, révéler une petitesse miteuse comme incarner une majesté élevant l'humanité tout entière.

Chacun sait que Rouget de Lisle a écrit et composé *La Marseillaise* en avril 1792 à Strasbourg alors que, depuis cinq jours, l'Autriche et la France sont en guerre. Les choses se présentent assez mal pour les munitions, l'armement, le fourrage, les subsistances. Si l'armée du Rhin doit subir le premier choc, la victoire ne sera possible que grâce à la valeur de son commandement et à la motivation de ses soldats. Or elle n'a pas d'hymne qui lui soit propre et qui corresponde à la gravité de l'heure.

En une nuit, Claude-Joseph Rouget de Lisle, capitaine du génie de trente et un ans, écrit donc : « *Allons enfants de la patrie / Le jour de gloire est arrivé / Contre nous de la tyrannie / L'étendard sanglant est levé, l'étendard sanglant est levé / Entendez-vous dans les campagnes / Mugir ces féroces soldats ? / Ils viennent jusque dans vos bras / Égorger vos fils et vos compagnes.* » Au refrain : « *Aux armes, citoyens ! / Formez vos bataillons / Marchons, marchons ! / Qu'un sang impur abreuve nos sillons.* »

Ce *Chant de guerre pour l'armée du Rhin* sera entonné publiquement pour la première fois quelques jours plus tard par les volontaires lyonnais du bataillon de Rhône-et-Loire, en garnison à Strasbourg. En mai, la partition est éditée et se répand sur tout le territoire de la République. Fin juin, un activiste montpelliérain de la Révolution coordonne le départ vers Paris des volontaires rassemblés à Marseille et Montpellier. C'est par lui que ces colonnes d'hommes animés du feu patriotique le plus sacré apprennent le *Chant de guerre pour l'armée du Rhin*.

Le 30 juillet, le bataillon de volontaires marseillais entre dans Paris aux accents d'« *Aux armes citoyens* ». Bien que connue auparavant dans la capitale, la chanson est citée désormais comme *L'Hymne des Marseillais*, et d'autant plus que ceux-ci s'illustrent par leur actions décisives le 10 août, pendant l'assaut contre les Tuileries au cours duquel Louis XVI est fait prisonnier.

Pendant ce temps, les armées françaises vont de défaite en défaite, de repli en repli. Le 20 septembre, au moment où la route de Paris semble ouverte aux armées autrichiennes, c'est le miracle de Valmy. La patrie est sauvée ! Le général victorieux, Kellermann, demande au ministre de la Guerre l'autorisation de renouer avec une tradition de l'Ancien Régime en faisant chanter un *Te Deum*, hymne catholique d'action de grâces. Le ministre répond que la Révolution ne saurait chanter un hymne que ses ennemis entonneraient s'ils parvenaient à la vaincre et, que, désormais, l'armée française dispose d'un magnifique chant de marche et de victoire : *La Marseillaise*.

Fin 1792, paraît dans la presse *La Marseillaise bachique* qui clame : « *Allons enfants de la folie / Le jour de boire est arrivé / Du grand dieu de l'ivrognerie / L'étendard vermeil est levé.* » Au refrain : « *Aux armes, riboteurs / Saisissez vos flacons / Versez, versez, qu'un nectar pur / Abreuve nos poumons.* » C'est la première manifestation de la plasticité unique de *La Marseillaise*. Car ce qui fait la valeur d'un hymne en fait aussi une faiblesse cruciale : dès lors qu'il est facile à mémoriser, il est facile à parodier. Dans *La Marseillaise,* la mélodie assez ouvragée du couplet permet les effets de voix des chanteurs professionnels au théâtre ou dans les cérémonies officielles, mais la

simplicité du refrain offre aux foules la possibilité de chanter avec ferveur comme à tous les écriveurs la liberté d'écrire à l'infini de nouvelles paroles.

Avant même que *La Marseillaise* ne soit officiellement l'hymne français, le grand jeu du « allons enfants de n'importe quoi » est lancé. En 1793, une *Marseillaise royaliste* affirme ses convictions antirévolutionnaires après l'exécution de Louis XVI : « *Le jour de deuil pour ma patrie / Le jour de honte est arrivé / Du peuple aveugle en sa furie / Le poignard sanglant est levé.* » Et les contre-révolutionnaires de l'ouest de la France ont aussi leur *Marseillaise, La Marseillaise des Blancs* : « *Allons armées catholiques / Le jour de gloire est arrivé ! / Contre nous de la République / L'étendard sanglant est levé.* » Quand la Révolution reflue, au cours de la Terreur blanche de 1795, on publie *Le Cri des (vrais) patriotes* : « *Allons enfants de la patrie / Voici la fin de nos malheurs / On va punir la tyrannie / De tous ces clubs désolateurs.* »

La frénésie de *Marseillaises* au pluriel ne se relâchera jamais tout au long du XIX^e^ siècle. Toutes les luttes, toutes les opinions, toutes les factions se donnent une *Marseillaise*. On entend une *Marseillaise des cotillons,* vigoureusement féministe, en 1848 : « *Tremblez, tyrans portant culotte / Femmes, notre jour est venu / Point de pitié, mettons en vote / Tous les torts du sexe barbu.* » À La Nouvelle-Orléans en 1867, juste après la guerre de Sécession qui a donné la liberté aux esclaves, le créole Camille Naudin écrit une *Marseillaise noire* qui va vite circuler dans les colonies françaises des Antilles : « *Fils d'Africains, tristes victimes / Qu'un joug absurde abrutissait / De monstres oubliant les crimes / Pensons à Jésus qui disait / Debout ! L'heure est venue / À chaque travailleur / Le pain, le pain qu'il a gagné / Qu'importe sa couleur.* »

Alors que la III^e^ République a entrepris le long combat des lois laïques, Léo Taxil signe en 1881 une *Marseillaise anticléricale* : « *Allons, fils de la République / Le jour du vote est arrivé / Contre nous de la noire clique / L'oriflamme ignoble est levée.* » Au refrain : « *Aux urnes, citoyens / Contre les cléricaux ! / Votons, votons et que nos voix / Dispersent les corbeaux !* » La réponse sera une *Marseillaise des catholiques* : « *Arrière les lois sataniques ! / Les soutenir, oh ! quelle horreur / Soyons toujours bons catholiques / Et nous trouverons le bonheur.* » Au refrain : « *Aux armes citoyens ! / Soyons des bons chrétiens / Courage et foi soient dans nos cœurs / Nous serons les vainqueurs.* »

À l'occasion d'une grève dans le textile à Fourmies en 1891, on crée *La Marseillaise fourmisienne*, qui va devenir un grand classique du combat syndical avec d'infinies variantes selon le lieu et l'époque : « *Allons forçats des filatures / Le premier mai vient de sonner / Las enfin de tant de tortures / Levons-nous pour*

manifester. » Trois ans avant que ne commencent les grands massacres de la Première Guerre mondiale, Gaston Couté lance sa *Marseillaise des requins* : « *Allez ! petits soldats de France / Le jour des poires est arrivé / Pour servir la Haute Finance / Allez-vous en là-bas crever ! / Tandis qu'au cœur de la fournaise / Vous tomberez, une balle au front / De nos combines nous causerons / En fredonnant* La Marseillaise *!* »

La fredonner ? Eh oui. Tour à tour interdite et exaltée sous les divers empires, monarchies et républiques que traverse la France, elle sert à tout et à tout le monde : les soulèvements des nationalités dans l'Europe du XIX^e^ siècle et les guerres coloniales françaises au XX^e^, mille sous-préfets incolores au 14 Juillet et les résistants fusillés par les nazis, l'agonie de la démocratie chilienne avec Allende en 1973 et le soulèvement chinois de Tienanmen en 1989, des supporters de foot italiens lointainement héritiers des garibaldiens et des vieillards se gonflant de la gloire des guerres qu'ils n'ont pas faites…

Alors mille engagements successifs font réécrire *La Marseillaise* pour en conserver la puissance en l'émondant d'idées ou d'images qui n'auraient plus cours. Même Victor Hugo et Alphonse de Lamartine s'y essaient. Le communard Eugène Pottier, caché dans Paris après la Semaine sanglante, s'y attelle et écrit : « *Debout ! les damnés de la terre / Debout ! les forçats de la faim !* » Posé sur une autre musique, son texte deviendra *L'Internationale.* Lui succèderont Graeme Allwright ou Yannick Noah dans des entreprises de pacification de *La Marseillaise.*

Car c'est un chant de guerre, et même la guerre a changé – ou tout au moins le regard qu'on lui porte. Le texte de 1792 évoque le sang impur que le peuple est fier de donner à sa terre dans sa guerre contre les tenants de l'ordre ancien – et notamment la noblesse émigrée fière de son sang pur. Mais le XXI^e^ siècle n'y entend plus que la haine de l'envahisseur étranger venu souiller la France…

On n'en finit donc pas de partager, de discuter, de clamer, de faire taire *La Marseillaise.* Les professeurs de collège trouvent bien pratique *Aux armes et cætera* de Serge Gainsbourg, à la fois littérale et rebelle. Mais, devenue porteuse d'un nouveau consensus qui se croit pacifiste et de gauche, cette version recèle le piège curieux de l'exaltation du don ultime. En 1979, il enregistre le couplet dit « des enfants » qui proclame : « *Nous entrerons dans la carrière / Quand nos aînés n'y seront plus / Nous y trouverons leur poussière / Et la trace de leurs vertus.* » Il lui substitue plus tard, sur scène, le quatrième couplet écrit par Rouget de Lisle : « *Tout est soldat pour vous combattre / S'ils tombent, nos jeunes héros / La terre en produit de nouveaux / Contre vous tout prêts à se battre.* » D'ailleurs, il corrige le texte : il ne dit pas « *la terre en produit…* » mais « *la France en produit…* »

Rebelle, vraiment ?

Et en janvier 2015, quand la France se rassemble dans ses rues avec une ampleur qu'elle n'avait jamais connue, c'est évidemment en reprenant sa *Marseillaise* comme on se serre dans un manteau contre le froid ou comme on dresse un arc de triomphe. Un glaive et une muraille à la fois. Une certitude dans le fracas des angoisses.

Peut-être est-ce le sens de *La Marseillaise*, toujours ambivalente, semée d'arrière-pensées, d'ambiguïtés, de doubles sens. Mais, fidèlement, elle rappelle à cette nation que marcher dans la nuit, c'est toujours aller vers le jour. Nous avons le même hymne pour les Lumières et pour nos ténèbres.

Voir : Antilles ; Engagement ; Francité ; Gainsbourg, Serge ; Hugo, Victor.

Marseille

Si Marseille est une ville, et si Marseille est en France, Marseille est la seule ville française qui puisse prétendre, comme Paris, avoir suscité assez de chansons et nourri assez de talents pour constituer une mythologie. Ce n'est pas rien : on n'a pas besoin de connaître Marseille pour la chanter ni de l'aimer pour aimer ses chansons.

Le Marseille des chansons est à la fois une grande ville et un village, un lieu d'enracinement et un carrefour, un havre de convivialité et une cité dangereuse pour qui n'en respecte pas les codes… Depuis la naissance de l'opérette marseillaise à la fin du XIX^e^ siècle et son acclimatation presque immédiate à Paris, des centaines de chansons décrivent une ville à la fois accueillante et ombrageuse : on chante une infinie douceur de vivre en même temps qu'une franche susceptibilité collective, le plaisir de siroter l'anisette en même temps que le refus d'une modernité ressentie comme trop agressive…

Chez Raimu ou Valentin Sardou dans les années 20, chez Alibert ou Fernandel ensuite, l'image de Marseille véhiculée par les chanteurs marseillais est celle d'un envers de Paris. La frénésie, le progrès, la violence sont parisiens, tandis que l'âme méridionale exige une vie plus lente, plus hédoniste, plus bavarde. Célébrer Marseille revient souvent à refuser Paris.

Curieusement, un des plus grands artisans de la gloire de Marseille est aussi un fidèle chantre de Paris : Vincent Scotto, façonné par les rencontres dans sa ville natale avec toutes les musiques qui y entrent par le port, a aussi composé le

plus orthodoxe répertoire parisien (*Sous les ponts de Paris*, *Les Mômes de la cloche*, *J'ai deux amours*, *Prosper (yop la boum)*, *Où est-il donc…*). Il porte à son sommet l'opérette marseillaise avec pour compagnons d'écriture un autre Italien de Marseille, René Sarvil, et le plus souvent un Arménien de Marseille, Raymond Vincy. Dans le premier rôle masculin, un natif du Vaucluse qui est aussi son gendre, le chanteur Alibert. Il en résultera d'immenses classiques (*Cane cane Canebière*, *Fais pas le couillon*, *Autour de la corniche*, *Vous avez l'éclat de la rose*, *Adieu Venise provençale* qui pousse jusqu'à Martigue, *Un petit cabanon*, *Le Plus Beau Tango du monde…*).

Marseille est une ville ouverte : elle est la porte d'entrée de tous les exotismes (et de toutes les exogamies !) en même temps qu'elle est le port de départ des aventuriers, des désespérés et des coloniaux. Cela lui donne une autre séduction, vénéneuse voire périlleuse. Sur le sol français, elle est la première ville « étrangère », autant – sinon plus – marquée par le mixage des apports méditerranéens que par le respect des plus petits communs dénominateurs de la culture française « pure ». Cette ville singulière permet un exotisme du proche, même si elle est incontestablement française et insérée dans tous les commerces – réels ou symboliques – de la culture populaire. Au total, Marseille est un Eldorado faubourien accessible sans passeport. Peut-être cela explique-t-il en partie la gloire parisienne d'un certain nombre de grands interprètes marseillais, de Raimu à Yves Montand. Il n'est d'ailleurs pas indifférent que ces vedettes marseillaises incarnent toujours des vertus plébéiennes et une absence revendiquée de sophistication bourgeoise. L'oxymore ultime est peut-être Montand chantant l'ouvrier parigot arpentant *Les Grands Boulevards* avec une pointe d'accent marseillais…

Sans doute est-il naturel que le reggae prenne pied là mieux qu'ailleurs, sans que cela tienne seulement à l'immense talent des fondateurs de Massilia Sound System : il y a peut-être une élasticité du rythme jamaïcain qui convient à la texture de l'accent et du parler de Marseille. Musique, esprit, sociabilité, accent mixent un reggae local d'une vérité et d'une éloquence qui atomisent la vieille lune de l'« authentique » – pastis et herbe à égalité. Et, finalement, l'opérette des années 30 de Scotto, tout aussi familière que rejetée, se trouve réappropriée en 2014 par Moussu T e lei Jovents, dans un jeu triangulaire entre Marseille, Kingston et Rio de Janeiro. Une traversée de la fiction d'avant-guerre par les jeux identitaires postmodernes. Bizarrement, ce n'est pas aussi évident pour Paris…

Voir : Paris ; Postmoderne ; Reggae ; Scotto, Vincent.

Mayol, Félix

Lever la main en faisant un petit « ouh ! » aigu et brusque ? Cela fait partie de la panoplie la plus répandue des mimiques employées par les comédiens, les fantaisistes et les beaufs pour signaler l'homosexuel. Des fouilles archéologiques dans notre mémoire collective nous révèlent que ce geste vient de 1902, lorsque Félix Mayol crée *La Polka des trottins* (paroles d'Alexandre Trébitsch, musique d'Henri Christiné). Les trottins sont ces jeunes filles que les couturières, les modistes et les commerçants envoient dans Paris faire des livraisons ou porter des messages. On les voit par milliers trotter sur les trottoirs et, d'un geste vif qui casse le poignet, relever le bas de leur robe en sautant les caniveaux. Puisque Mayol a l'habitude de donner un geste particulier à chacune de ses chansons, c'est de ce petit mouvement qu'il rehausse son interprétation de *La Polka des trottins*, celui-ci s'outrant sans doute de représentation en représentation.

Or Mayol compte parmi les plus grandes stars du caf' conc', et les mises en scène de ses chansons sont reproduites par des milliers d'artistes en France, de l'amateur qui gagne quelques sous dans une petite salle de banlieue jusqu'aux vedettes de sous-préfecture. Répété, exagéré, caricaturé, le geste sort de la chanson pour désigner Mayol et, au-delà, les homosexuels en général.

Car Mayol domine son époque. Gilet blanc sous habit noir, bouquet de muguet à la boutonnière et une coiffure qui aujourd'hui fait penser à celle de Tintin. Il pratique un humour épais, ne recule jamais devant une vulgarité, ne s'embarrasse de subtilités ni dans le comique ni dans la romance. Arrivé à Paris après avoir appris son métier dans les établissements de la Côte d'Azur, il a obtenu son premier succès avec *La Paimpolaise* de Théodore Botrel. Deux ans plus tard, en 1902, il s'impose au sommet avec *Viens Poupoule*, portrait de l'univers du café-concert croqué sur le motif, à la Scala du boulevard de Strasbourg : *« Viens Poupoule, viens Poupoule, viens ! / Quand j'entends des chansons / Ça m'rend tout polisson / Ah ! viens Poupoule, viens Poupoule, viens ! / Souviens-toi que c'est comme ça / Que j'suis devenu papa. »*

Sa carrière sera d'une prospérité spectaculaire, avec des succès que certains ont encore en mémoire aujourd'hui : *À la cabane bambou*, *Le printemps chante*, *La Mattchiche*,*Le Petit Panier*, *Ah ! Voui !*, *Les Mains de femmes*, *Le Long du Missouri*, *Bou-dou-ba-da-bouh* ou *Elle vendait des petits gâteaux* (que Barbara reprit sur scène à ses débuts, les spectateurs de L'Écluse n'imaginant pas toujours que le dernier couplet datait de leur grand-père : *« Elle vendait des petits gâteaux / Qu'elle pliait bien comme il faut / Dans un joli papier blanc / Entouré d'un petit ruban / Elle lui dit, d'un petit air doux / "Ben, mon cher monsieur, si*

vous / N'aimez pas les gâteaux secs / Mangez donc de la merde avec" »)…

En 1910, il est l'artiste le mieux payé de France. Il rachète le Concert parisien de ses débuts et le rebaptise Concert Mayol. C'est lui qui fait venir à Paris d'autres Méridionaux comme Raimu ou Valentin Sardou – le grand-père de Michel. Il offre un stade à sa ville natale de Toulon, où un quartier porte toujours son nom. À partir de 1931, il commence ses adieux, qui deviendront légendaires tant ils s'éternisent.

Mayol est peut-être homosexuel. Il n'existe aucune source ni témoignage direct, mais c'est la rumeur. Cette rumeur est colportée après sa mort avec une complaisance parfois sordide, comme dans les livres de souvenirs de Maurice Chevalier qui se présente en jeune homme intègre qui repousse les avances monnayées de l'écœurant Mayol…

Le chanteur au toupet est même au cœur du premier procès autour de cette question-là. En 1910, il attaque en justice le revuiste Rip qui, dans un texte, a lourdement plaisanté sur les mœurs de Mayol. Ce n'est pas un procès en homophobie mais en diffamation, qui vient après de nombreuses autres attaques dans la presse et chez les chansonniers. Dans ses mémoires, Félix Mayol précise :

> « Ayant témoigné d'une excessive patience, j'ai fini un jour par me fâcher. Ce fut le procès de 1910, que j'ai dû intenter à Rip. Beaucoup s'en montrèrent surpris, et lui tout le premier. Or, c'est précisément parce que Rip, homme du monde, auteur plein d'esprit, et du meilleur, pouvait se passer aisément de ces plaisanteries vulgaires que j'ai protesté ; il se diminuait en faisant sien un jeu aussi bas, et ma révolte ne nous déshonorait ni l'un ni l'autre. Mais alors, pas plus qu'aujourd'hui, ce n'est pas pour défendre ma réputation que j'ai élevé la voix : j'estime ne devoir de justification à personne ; je n'ai pas de comptes à rendre, à qui que ce soit, en ce qui concerne ma vie privée. »

Pourtant, Mayol niera vigoureusement « la calomnie » et affirmera même avoir « une amie ». Ce sera à ce prix qu'il gagnera son procès contre Rip. Mais

continuera à se cacher jusqu'à sa mort en 1941. Et même au-delà.

Voir : Barbara ; Chevalier, Maurice.

Micro

Le scandale du micro éclate à Mogador en 1936. Le Tout-Paris des arts de la scène ne va cesser d'en parler pendant des mois : devant les 1 800 spectateurs de sa première, Jean Sablon est apparu derrière un objet que l'on ne voyait guère, jusque-là, que sur les publicités des stations de radio ou des maisons de disques : un micro.

Sablon ose chanter dans un micro pour que sa voix soit amplifiée par de gros haut-parleurs posés de part et d'autre de la scène. Et pourquoi brave-t-il toutes les habitudes ? Parce qu'il estime que c'est justement à la radio ou en disque qu'il chante le mieux, quand il n'a pas besoin de pousser sa voix pour atteindre toute la salle. Il sait qu'à Mogador il ne pourrait pas être parfaitement entendu de tous les spectateurs. Or, en studio, sa voix de baryton peut faire entendre toutes ses nuances et n'en est que plus suave. Pourquoi un chanteur de charme devrait-il hurler, alors que la technique moderne lui propose l'amplification électrique ?

Cette audace fait jaser. Pour les humoristes, Jean Sablon devient « Jean Sans Son », « Jean qu'a le son court » ou « le chanteur sans voix ». L'affaire n'est pas finie : Damia dira que le micro « a tué [leur] métier » et la conversion de Maurice Chevalier au micro sera un événement national… Il est vrai que, auparavant, il fallait « envoyer », même lorsque l'on était un chanteur sentimental. L'arrivée dans les salles de spectacles de voix douces comme celle de Jean Sablon va soudain démoder des chanteurs romantiques à l'organe puissant, comme Fred Gouin. Dès lors, il faudra murmurer l'amour et non le crier.

Mais déjà avant Jean Sablon, un certain nombre de personnalités n'étaient vraiment apparues que grâce au micro. Un artiste de seconde zone du caf' conc', Paul Lack, est aujourd'hui présent dans toutes les anthologies de la chanson 1900. Sous les marques Gramophone, Zon-O-Phone, Aerophone ou Odéon, il a réalisé des centaines d'enregistrements entre 1906 et 1914. Comme on n'a plus trace de lui dans la chanson après le début de la Grande Guerre, on a craint le pire avant de découvrir, presque un siècle plus tard, que Paul Lack était Lucien Callamand, acteur presque totalement oublié bien qu'il ait tourné dans plus de cent films entre 1909 et 1965. Sa voix claire, agile et expressive est parfaite pour

le disque naissant, mais elle n'a pas la puissance nécessaire pour s'imposer dans les grands cafés-concerts.

Il en est de même pour Berthe Sylva à partir de 1928 ou Roland Avellis, devenu le Chanteur sans nom en 1936 : après une carrière de scène sans éclat, ils trouvent à s'exprimer derrière le micro de la radio et des studios d'enregistrement, qui leur apporte la notoriété que la modestie de leur coffre leur interdisait.

A contrario, ce sont peut-être ses réticences face au micro qui expliquent la médiocre destinée posthume de Marie Dubas. Pourtant, elle doit être considérée à la fois comme l'inspiratrice d'Édith Piaf pour le drame et d'Annie Cordy pour la fantaisie. Mais cette énorme vedette des années 30 déteste le micro et ne supporte pas de rester immobile en chantant. Il faut qu'elle marche du pas lourd de la clocharde épuisée et transie tout au long de *La Prière de la Charlotte*, comme il faut qu'elle galope en chantant « *Je sens que pour toi je deviens marteau / Mon joli Pépé / Pé pé pé pé pé / Pé pé pé pé pé / Pé pé pé pé pé / Pé pé pé pé pé / Pédro !* » Ainsi, elle tarde et elle peine à s'adapter à la généralisation du micro dans les music-halls peu avant guerre. Son public est parfois désarçonné de la voir se tenir immobile, tandis qu'il s'accoutume vite à la posture statique d'Édith Piaf, raide comme un piquet derrière le pied de son micro.

Dès lors, le micro n'est plus un problème pour personne. À peine certains lui trouvent-ils un fil trop court pour déambuler sur scène, ou trop long pour ne pas s'y prendre les pieds. Le micro HF permettra même de se libérer les mains pour chanter (et ahaner !) tout en dansant. Il ne restera plus guère que Serge Lama, ogre de la scène, pour oser *Je suis malade* sans micro ni sono à la fin de ses concerts, comme un rappel de ce que fut le métier dont il est l'héritier.

Parfois, un micro se fait entendre aussi pour ce qu'il n'est pas. Et c'est alors que l'on s'en souvient. Quand Alain Bashung enregistre en 2002 au studio ICP de Bruxelles, il utilise notamment un vieux micro rescapé d'un stock allemand de la Seconde Guerre mondiale et portant toujours un sigle de la Luftwaffe. Lorsqu'il enregistre la chanson *L'Imprudence*, l'antiquité tombe en panne à la fin de la prise. Il décide que l'album est terminé à ce moment-là : sur la chanson mixée, on entend le grésillement électrique qui précède la mort du micro. Peut-être n'est-ce pas une métaphore.

Voir : Bashung, Alain ; Chevalier, Maurice ; Lama, Serge ; Piaf, Édith ; Radio.

Miossec, Christophe

Au commencement, le rock consistait à faire sortir au grand jour ses hormones et ses envies de mec. Des motos, des filles, des nuits, des libertés, plein de trucs qui démangent et que l'on voudrait là, tout de suite.

On ne voyait pas finir l'affaire sur les 4 heures du matin dans une piaule mal louée, l'esprit las d'alcool, la virilité en berne, l'amour en charpie. Or c'est à ce moment-là que Christophe Miossec entre en scène. « *Quand je fais l'amour / J'appellerais bien les secours pour qu'ils me sortent de là / Quand je fais l'amour / Je me demande ce qu'il y a comme programme sur la 3* », chante-t-il en 2006 dans *Quand je fais la chose*. Et on passerait facilement quelques pages à énumérer ses constats de faillite, ses aveux masochistes, ses récits de défaites.

Pourtant, une des plus fortes révolutions du rock en France dans les années 90 vient de lui. Avec ses chansons construites à la va-comme-je-te-pousse mais avec une fièvre révolutionnaire, il sidère un jeune public plutôt lettré mais solidement attaché à sa bière pendant le concert du vendredi soir. Dans cette génération, on n'est guère johnnyste, et appeler son premier album *Boire*, puis le suivant *Baiser*, ça frappe. Mais les aînés tendent aussi l'oreille. Miossec ressemble à l'Aznavour de *Tu t'laisses aller* qu'on aurait mixé avec le *My Way* de Sid Vicious. Les premiers mots de la première chanson de son premier album sont : « *Je vous téléphone encore, ivre mort au matin / Car aujourd'hui c'est la Saint-Valentin / Et je me remémore notre nuit très bien / Comme un crabe déjà mort / Tu t'ouvrais sous mes mains* » (*Non non non non (je ne suis plus saoul)*, 1995).

Et ça s'écrase au sol, ça s'assied dans son vomi, ça regarde par la fenêtre s'enfuir le ciel si fort aimé. On se dit même, parfois, qu'on n'a presque plus besoin de l'écouter, tant ses titres de chansons sont sublimes – *Évoluer en 3e division*, *Que devient ton poing quand tu tends les doigts*, *Ça sent le brûlé*, *On était tellement de gauche autrefois*, *Le Chien mouillé (en silence)*, *L'Auberge des culs tournés*, *Les bières d'aujourd'hui s'ouvrent manuellement* ou les trois chansons qui

terminent l'album *Brûle* en 2001 : *Consolation*, *Pardonne*, *Grandir*.

Miossec creuse un sillon singulier et qui se révèle indispensable : la chanson de cocu, la chanson fourbue, la chanson *loser*, la chanson qui voudrait s'en sortir. Il est vrai qu'il a débarqué, la trentaine passée, membre de cette génération libérée par Dominique A, décrivant de très près une société qui n'offre même plus de débouchés aux bons élèves dociles, qui a fait des femmes plus fortes que les hommes, qui n'espère même plus en l'amour durable, qui a laissé le sida éteindre les illusions fleuries et libertaires des années 70. Pessimiste ? Même pas. Juste les yeux ouverts : « *S'il fallait se dire ce que l'on est vraiment / Ça nous ferait peut-être rire / Mais ça nous tuerait sûrement* », chante-t-il en 1997 dans *Le Mors aux dents*.

Pendant quelques années, ses concerts oscillent entre la performance incandescente et le désastre éthylique, entre le génie et le chaos, entre la complaisance et la sincérité… Puis le jeu devient plus sérieux. Premières chansons écrites pour Johnny Hallyday en 1999, pour Alain Bashung en 2002, pour Juliette Gréco en 2003.

À quarante ans, en 2004, avec l'album *1964* et la tournée qui suit, Miossec s'accepte en chanteur. Il admet que ce n'est pas parce qu'il parle d'impuissance, d'écœurement de soi, d'alcool et de larmes d'homme qu'il doit rater un salto à chaque concert et finir fracassé. Dès lors, il assume le naturalisme comme genre plus que comme style de vie.

Le réel n'est pas beau, mais le chanter peut l'être. En s'attachant à y parvenir, il entre mieux dans l'histoire qu'en ressemblant aux sujets de ses chansons. Son écriture ne perd pas en âpreté, en cruauté, en franchise. Elle monte juste plus haut. Cela fait un artiste respectable, dense, influent. Même si les années 90 sont terminées depuis longtemps. Un victoire après les défaites.

Voir : A, Dominique ; Bashung, Alain ; Bretagne ; Gréco, Juliette ; Hallyday, Johnny ; Postmoderne ; Rock.

Montand, Yves

Yves Montand aurait pu ne pas figurer dans ce *Dictionnaire amoureux de la chanson française*. Trop lointain, trop absent aujourd'hui, trop enraciné dans des couleurs passées. Peu à peu, sa belle silhouette fine et son sourire sans frein glissent vers ces parages où l'on n'écoute plus les chansons que pour renouer un

lien. Oui, comme quelques autres qui furent un temps le plusgrandartistedelachansonfrançaise, il est menacé d'oubli, même si çà et là on vient raviver la flamme, comme le comédien Lambert Wilson qui enregistre ses grands succès en 2015.

Pourtant, Montand a été immense, et pas seulement parce qu'il vendait beaucoup de disques et de places de concert. Il incarne la synthèse du show à Las Vegas et du bon vieux caf' conc', du réglage au millimètre et de la désinvolture complice, de la plasticité préméditée du répertoire et de la simplicité de la voix.

Quel boulot, pour y arriver ! Montand est un forçat de la préparation, qui prend des leçons pendant des années et répète inlassablement, jusqu'à maîtriser mieux que quiconque l'art de la scène dans toutes ses dimensions : il chante, il danse, il mime, il joue ses chansons. Il sait tout : la chanson de poète sculptée dans le sobre pinceau d'un projecteur, le refrain faubourien que reprennent en chœur les places à bon marché, la chanson à grand spectacle qu'on croirait projetée en Cinémascope… Et sa carrière au music-hall est une belle suite de triomphes, comme son récital au théâtre de l'Étoile, prévu pour trois semaines, et qui tient l'affiche pendant six mois à guichets fermés en 1953-1954, salué notamment par Kirk Douglas et Gary Cooper venus admirer le *frenchy* qui s'est fait un nom en chantant *Dans les plaines du Far West*.

C'est cela le plus effarant, au fond : cet expert du spectacle parfait a commencé par être un plouc étourdi d'images sommaires. Né en 1921 dans une petite ville de Toscane, Ivo Livi arrive à Marseille à l'âge de deux ans, avec ses parents chassés d'Italie par le fascisme. Comme toute sa génération, il grandit entre deux idoles, Maurice Chevalier, le maître absolu, et Charles Trenet, la liberté nouvelle. Mais il y ajoute le virevoltant Fred Astaire dont il voit et revoit les films. Débuts classiques de jeune artiste qui cherche son style mais passe sans dommage l'épreuve du feu à l'Alcazar de Marseille avec une chanson écrite pour lui, à partir de ses rêves de gosse, *Dans les plaines du Far West*. Puisque, pour lui faire quitter les jeux de la rue, sa mère criait par la fenêtre « *Ivo, monta !* », il sera Yves Montand.

Pendant la guerre, il commence à se faire un petit nom dans les music-halls du Sud et, pour échapper au STO, va se cacher en pleine lumière : il débarque à Paris en février 1944. Traité de zazou à cause de sa longue veste voyante et de sa cravate à carreaux, il les jette juste avant de monter sur scène, un soir à l'ABC. Ce sera désormais sa tenue de scène : chemise et pantalon marron, pour toujours.

Quelques mois plus tard, il rencontre Édith Piaf. Elle n'a pas envie d'avoir en première partie au Moulin-Rouge ce Marseillais dégingandé qu'elle ne connaît que par ses photos. Elle exige une audition, et c'est le coup de foudre. Elle

devient son pygmalion, lui fait répéter chaque chanson, chaque geste, chaque chorégraphie, chaque effet. Une école.

Piaf l'aide à choisir son répertoire et lui écrit même quelques chansons, comme *Elle a…* et *Il fait des…*, qu'il enregistrera lors de sa première séance, en mai 1945, avec *Dans les plaines du Far West* et *Luna Park*. Surtout, elle le convainc que l'imagerie de western est beaucoup moins porteuse auprès du public populaire que le vrai parigot. Alors l'Italo-Marseillais devient titi et triomphe avec *Les Grands Boulevards*, qui marque le retour à l'insouciance du petit peuple parisien : « *J'aime flâner sur les grands boulevards / Y a tant de choses, tant de choses / Tant de choses à voir / On n'a qu'à choisir au hasard / On s'fait des ampoules / À zigzaguer parmi la foule.* »

En mars 1951, il ose un récital de vingt-deux chansons et deux poèmes, soit le double environ de tous les tours de chant – sauf celui de l'empereur Maurice Chevalier. Dès lors, il ne quittera plus les sommets. Mais, entamée avec *Les Portes de la nuit* de Marcel Carné (dans laquelle il chantait quelques vers des *Feuilles mortes*), sa carrière au cinéma prend de l'importance. Son mariage avec l'actrice Simone Signoret fonde un des couples les plus célèbres du show business français et international.

En 1959, Montand triomphe avec son show parisien à New York devant Marlene Dietrich, Lauren Bacall, Ingrid Bergman, Montgomery Clift et Marilyn Monroe. L'acteur va d'ailleurs vivre l'année suivante une célèbre aventure amoureuse avec cette dernière. Accaparé par le cinéma, il s'éloigne peu à peu de la chanson : récitals en 1963 et 1968, puis pour une seule soirée au profit des victimes de la dictature au Chili en 1974. Aussi quand, à la rentrée 1981, commence la campagne de publicité dans le métro, réservée et payée depuis plusieurs mois, il ne reste plus une seule place pour les concerts de l'Olympia du 7 octobre 1981 au 3 janvier 1982. Triomphe. Vingt-neuf chansons dont quelques morceaux de bravoure historiques comme le numéro de claquettes sur *Luna Park* ou le numéro d'ombres chinoises sur *Le Carrosse*. Et puis *La Bicyclette*, *Le*

Chat de la voisine, *Sanguine*, *La Chansonnette*, *L'Addition*, *Les Mirettes*…

En 1984, il sort un disque de chansons de David McNeil mais il n'en assure pas la promotion : depuis quelque temps, on le voit beaucoup dans les émissions « sérieuses » de la télévision, et il ne veut pas que ses commentaires sur l'état du monde passent pour de la publicité pour son album. Car l'ancien compagnon de route du Parti communiste est devenu une sorte de vieux sage centriste auquel beaucoup de Français pensent quand on leur demande qui serait le président idéal.

Yves Montand ne reviendra pas à la chanson. À sa mort, le 9 novembre 1991, quelques semaines après son soixante-dixième anniversaire, il devait retrouver la scène. Il avait eu un fils, et une nouvelle salle s'était inaugurée à Paris, le Palais Omnisport de Bercy. Il voyait là deux raisons de recommencer à chanter.

Voir : Chevalier, Maurice ; *Feuilles mortes, Les* ; Oubli ; Piaf, Édith.

Montéhus, Gaston

Un chanteur se doit-il d'être cohérent ? Peut-être pas plus que n'importe quel citoyen. Simplement, la trace qu'il laisse dans la mémoire collective et même dans celle des lettrés peut être aussi saisissante par ses paradoxes que celle de Montéhus. Il faut voir ce qu'il a « lancé dans le peuple » – puisqu'il a forgé cette expression : *Gloire au* ^{e} que l'on ne chante plus aujourd'hui dans les banquets républicains car il n'y a plus de banquets républicains, *La Jeune Garde* qu'affectionnent toujours les mouvements trotskistes (même s'ils sont encore plus crépusculaires que groupusculaires), *Pan pan, l'Arbi* qui horrifie les historiens de la boucherie coloniale dans les tranchées de la Grande Guerre, *La Butte rouge* qu'on entonne toujours chez les pacifistes de tout bord…

Montéhus a été tout cela : anarchiste et patriote, antimilitariste et militariste, révolté et bleu-blanc-rouge. Et aussi franc-maçon, socialiste, « avorteur », syndicaliste. Il aura porté la large ceinture des ouvriers, l'uniforme du fantassin, l'étoile jaune, la Légion d'honneur… Gaston Mardochée Brunswick est né en 1872, fils d'un ouvrier juif parisien et aîné d'une famille de vingt-deux enfants. Il commence à gagner sa vie en chantant à l'âge de douze ans.

Il appartient à la France révoltée, écrit sur l'affaire Dreyfus, sur le colonialisme, sur la « loi des trois ans », sur le droit de grève. Ses chansons disent à la fois la haine de l'armée et l'attachement à des valeurs humanistes,

républicaines, socialistes ou révolutionnaires. S'il rêve à la revanche, ce n'est pas celle de la France sur les Prussiens, mais celle des « Jean Misère » sur « les gros ».

En 1905, la justice le poursuit pour *La Grève des mères* qui clame : « *Refuse de peupler la Terre ! / Arrête la fécondité ! / Déclare la grève des mères ! / Aux bourreaux crie ta volonté / Défends ta chair, défends ton sang ! / À bas la guerre et les tyrans !* » Il est condamné en première instance à deux mois de prison pour « incitation à l'avortement », peine convertie en une lourde amende en appel. Sa chanson est évidemment interdite, ce qui fait qu'elle est d'autant mieux « lancée dans le peuple ».

En 1907, lors des grandes émeutes viticoles dans le Midi, des soldats du 17e régiment d'infanterie, natifs de la région de Béziers, mettent la crosse en l'air pour ne pas participer à la répression des manifestations. Montéhus écrit *Gloire au 17e*, immédiatement adopté par la France de gauche : « *La patrie, c'est d'abord ta mère / Celle qui t'a donné le sein / Et vaut mieux même aller aux galères / Que d'accepter d'être son assassin.* » Et des dizaines de chansons de Montéhus disent son horreur de la guerre et des bellicistes, comme son fameux *Père la révolte* : « *Petits soldats / Souhaitez la paix et non la guerre / Sachez mes gars / Que c'est le deuil et la misère.* »

Mais tout cela, c'est avant août 1914… Quand les troupes allemandes entrent en Belgique puis en France, Montéhus bascule. Il chante *La Guerre finale*, parodie de *L'Internationale* qui invite les « anarchos » à « prendre le flingot », ou *Lettre d'un socialo*, parodie du *Clairon* de Déroulède justifiant la mise entre parenthèses de l'idéal révolutionnaire pour la durée de la guerre.

Il a dépassé de beaucoup l'âge d'être mobilisé, mais il monte sur scène dans un uniforme de fantassin taché de boue, avec sur la tête un épais pansement teinté de sang. Fasciné par le courage des troupes coloniales, il les célèbre par des couplets inécoutables aujourd'hui : « *Pan pan, l'Arbi / Moi suis content voir Paris / J'suis content c'est bezef bonno / À couper cabech' aux sales Pruscots / Car eux pas du tout pas gentils / A pas peur, a pas peur Sidi / Si Pruscot venir, moi coupe kiki.* »

La paix revenue, il aura du mal à convaincre de son retour à « la cause ». Pourtant, en 1923, alors que son ancien public « anarcho » le boude, il écrit *La Butte rouge*, chanson inspirée par les combats de Bapaume en 1916 : « *La Butte rouge c'est son nom / L'baptême s'fit un matin / Quand tous ceux qui montaient / Roulaient dans le ravin /* […] *C'qu'elle en a bu du beau sang, cette terre / Sang d'ouvrier et sang de paysan / Car les bandits / Qui sont cause des guerres / N'en meurent jamais / On n'tue qu'les innocents.* »

Ce sera le plus grand classique du pacifisme de langue française avant que,

dans les années 60, ne se répande vraiment *Le Déserteur* de Boris Vian. Mais Montéhus meurt en 1952 dans la misère, malgré la faveur persistante de ses chansons militantes, pratiquées avec constance de la SFIO à l'ultragauche. Il est vrai que personne ne touche de droits d'auteur quand on chante dans une manifestation.

Voir : Grande Guerre ; Vian, Boris.

Moustaki, Georges

Parfois, sans jamais exprimer une fierté de pisteur, un chanteur ouvre une voie nouvelle. Il parle avec tant de naturel des attraits du chemin qu'on ne voit plus l'audace de la route, les dangers aplanis, les épreuves surmontées. Sans sembler connaître le vertige, il montre le chant de l'oiseau des cimes, la blancheur de l'edelweiss, le souffle soyeux du vent pur. On en oublie l'à-pic, le surplomb, le roc tranchant.

Georges Moustaki aurait pu finir le crâne fracassé dans une émeute, boutiquier dans un faubourg de hasard, propagandiste vagabond d'une fureur apatride, businessman ne brandissant que le dollar pour passeport… Au lieu de quoi, il a chanté des douceurs infinies, les figures si nombreuses de l'amour heureux, les bienfaits toujours recommencés de la quête du bonheur – oui, il a démontré bien souvent que chercher à être heureux, même si l'on n'y parvient pas, éclabousse toujours de plaisir ceux qui passent alentour. Qui mieux que lui a prouvé que la tendresse et la fraternité sont deux modalités du même sentiment, que l'on soit dans un lit ou dans la cité des hommes ?

Il a élargi notre univers sans claironner qu'il en déplaçait les bornes. Il a agrandi notre ciel sans agiter sous nos yeux ses diplômes d'astronome. Il a cartographié un monde à la fois plus dense et plus limpide. Il a été notre bon oncle qui savait rapprocher l'horizon, comme dans le poème de René-Guy Cadou : « Je me mets sous la lampe et je te dis "raconte / Le riz, le poisson sec et le trafic des montres". » Mais Moustaki n'a pas fait qu'écrire le lointain géographique. Il a été notre Jack London de la sensualité, notre Albert Londres des amours tendres.

Brésilien, parisien, américain, méditerranéen, il a toujours été métèque, juif errant et pâtre grec, comme il l'a écrit. Et c'est mieux qu'un bouquet d'identités. Yussef Mustacchi naît en 1934 à Alexandrie, en Égypte, de parents grecs. Enfant,

il tarde à parler. On découvre qu'il réagit avec joie quand les voisins italiens s'adressent à lui. Alors sa famille va l'élever en italien. Il va à l'école en arabe et en anglais, se prend de passion pour le français dans les livres de la librairie paternelle. Il part à Paris après le bac, à dix-sept ans, en 1951. Il entre immédiatement en bohème, notamment dans le sillage de son beau-frère Jean-Pierre Rosnay, poète et éditeur qui publie l'unique « vrai » roman de Georges Brassens, *La Tour des miracles*.

Il écrit ses premières chansons, montrées à Brassens dont l'étoile commence à monter. Encouragements du maître ; le jeune homme s'appellera alors Georges, Georges Moustaki.

C'est le guitariste Henri Crolla qui le présente à Édith Piaf. Coup de foudre, un an de vie commune pendant lequel il apprend énormément, et notamment à ne pas trop mettre dans une chanson, à être économe de mots. École décisive.

Un jour, il griffonne, sur une nappe de restaurant, quelques vers qu'il trouve mauvais. Seul un mot sonne bien, qu'il entoure au crayon avant de déchirer le morceau de papier. Quelque temps plus tard, il le reprend et, à partir du mot « Milord », il écrit un texte en une demi-heure : « *Allez venez, Milord / Vous asseoir à ma table / Il fait si froid dehors / Ici, c'est confortable / Laissez-vous faire, Milord / Et prenez bien vos aises / Vos peines sur mon cœur / Et vos pieds sur une chaise / Je vous connais, Milord / Vous ne m'avez jamais vue / Je ne suis qu'une fille du port / Une ombre de la rue.* »

Édith Piaf prend sa chanson, qui part à l'assaut du monde entier. Elle chante aussi quelques titres qu'il portera à son tour à la scène une douzaine d'années plus tard, comme *Eden Blues*. Il ne s'attarde cependant pas. Piaf est une chance immense, mais il supporte mal d'appartenir à une lignée d'amants que la Môme cherche à imposer au music-hall. Il s'éloigne.

Plus tard, « *La femme qui est dans mon lit / N'a plus vingt ans / Depuis longtemps* », dans la chanson *Sarah*, dont Serge Reggiani fera un grand classique, ce sera elle. Dans l'immédiat, Moustaki n'est plus grand-chose. Certes, il a écrit

Milord mais, pour le métier, il ne compte plus vraiment sans sa puissante protectrice. Il enregistre quelques disques (dont un inénarrable EP francarabe sous le nom d'Eddie Salem en 1960), place des chansons chez d'autres sans réussir à faire décoller sa carrière – qu'il ne prend peut-être pas tout à fait au sérieux. Ayant donné *La Dame brune* à Barbara, sur laquelle il chante en duo avec elle, il l'accompagne en tournée. C'est ainsi que, au pied levé, un soir de 1968, à Mulhouse, il remplace la chanteuse, victime d'un malaise, pour tout un tour de chant – ce sont ses débuts sur une grande scène.

Il trouve de grands succès avec le comédien Serge Reggiani qui enregistre ses chansons *Sarah*, *Ma liberté*, *Votre fille a vingt ans…* À trente-cinq ans, Georges Moustaki se décide à faire un 33 tours « sérieusement ». Celui-ci contient *Le Métèque*, *Ma solitude*, *Joseph*, *Il est trop tard*, *La Carte du Tendre*, *Le Temps de vivre* – un des hymnes de l'après-68, qui proclame : *« Nous prendrons le temps de vivre / D'être libres, mon amour. »*

Et la France de 1969 chante *Le Métèque*, qui est autant un autoportrait qu'une méditation sur l'image romanesque et marginale de l'étranger : *« Avec ma gueule de métèque / De Juif errant, de pâtre grec / Et mes cheveux aux quatre vents / Avec mes yeux tout délavés / Qui me donnent l'air de rêver / Moi qui ne rêve plus souvent / Avec mes mains de maraudeur / De musicien et de rôdeur / Qui ont pillé tant de jardins… »* Sa carrière s'envole.

Elle lui permet d'assouvir une passion du voyage et des rencontres qui est telle que, de disque en disque et de tournée en tournée, il fait de sa musique une mosaïque d'influences et d'emprunts. Célébrant la paix, la licéité de tous les plaisirs, la simplicité de la vie, il lance ses chansons comme des souvenirs d'instants de vie exceptionnels : *Bahia* après sa rencontre avec l'écrivain Jorge Amado et une ville où il gardera des attaches durables, *Les Eaux de mars* quand le compositeur Antônio Carlos Jobim lui demande de porter sa chanson aux Français, *Déclaration* après qu'une spectatrice d'un concert lui a demandé d'écrire un texte commençant par *« Je déclare l'état de bonheur permanent »*, *Heureusement qu'il y a de l'herbe* (enregistré avec Marcel Azzola, Richard Galliano et Joë Rossi, l'aristocratie de l'accordéon), parce que Coluche lui a demandé quelques conseils sur la manière de faire pousser du cannabis en pot…

Son étoile ne va jamais vraiment pâlir en France, même si Moustaki déteste le tapage des sorties d'albums, des tournées lourdement promotionnées et du show business ordinaire. Affichant une paresse de principe, c'est un inlassable travailleur qui ne cesse de chanter à travers le monde. Il parle une demi-douzaine de langues, se décidant sur le tard à apprendre le grec de ses ancêtres et l'hébreu d'une terre d'Israël pour la paix de laquelle il milite avec ferveur. Juif

laïque, il emprunte au candomblé brésilien la tenue blanche immaculée des célébrants, qu'il porte sur scène à tous ses concerts. Propagandiste d'un hédonisme respectueux de l'autre, également peintre, écrivain et grand joueur de tennis de table, il tisse dix vies en une heureuse vie d'artiste qui a écrit ses chansons avec Marguerite Monnot, Barbara, Vinicius de Moraes, Chico Buarque, Caetano Veloso, Astor Piazzolla, Mikis Theodorakis, Manos Hadjidakis… Quand on lui fait remarquer que c'est impressionnant, il répond de sa voix douce : « Ça m'impressionne aussi. »

Voir : Brassens, Georges ; Brésil ; Piaf, Édith.

Murat, Jean-Louis

Murat est coupable, évidemment. Il n'attend que cela, d'ailleurs : être à rebrousse-poil, être esseulé, être une exception dont la solitude s'impose comme un roc indompté. Et donc, s'il faut un complice à l'anglicisation de la chanson en France, ce sera lui. Coupable non d'avoir encouragé des Français à écrire dans la langue anglaise des collèges, mais d'avoir découragé d'écrire en français.

Ce ne sont pas seulement chez ses compatriotes auvergnats que de jeunes folkistes aux humeurs mélancoliques ont posé leur stylo après l'avoir comparé à l'énorme machine à poèmes de Jean-Louis Murat. D'ailleurs, son magistère s'étend plus loin que celui d'Alain Bashung. Son relatif mépris du son, le saillant donné à sa voix au mixage, la prolixité de sa plume, tout conspire à lui fabriquer une aura d'extraterritorialité absolue, une réputation de foisonnement rigoriste, comme si le rock, chez lui, était plus affaire de littérature que de guitare.

Il court sur lui une rumeur de forgeur de brumes, imperceptible aux danseurs distraits et aux brouteurs d'autoradio. Bashung serait Verlaine,

accessible aux lycéens de niveau moyen pour peu qu'ils soient doués d'un minimum d'exaltation ; Murat serait Mallarmé, sublime mais aride même pour les agrégatifs. Bashung serait Francois d'Assise, lisible aux petites âmes ébahies déjà par le vol du moineau ; Murat serait Thomas d'Aquin, théologien de la splendeur chez qui l'on n'entre pas sans un bagage de grammaire et de déclinaisons.

Et ça, ça calme. On trouve dans les groupes français anglophones des paroliers tranquillement installés dans les énigmes translucides de Radiohead parce que Murat décourage. Trop de mots rares, une science trop élégante de la toponymie, des fulgurances trop rapides. Mieux vaut l'anglais languide.

Murat ne sera décidément pas chef de file. Dominique A est inscrit chez lui comme lui-même est inscrit dans Manset. Mais rien de plus. Pas d'héritiers, de courant, de descendance, à part une écume de débutants qui, pendant quelques lustres, lui empruntent son timbre un peu las marmonnant des phrases à l'écriture oblique – dix, vingt, cent petits sous-Murat à la trajectoire météorique.

Il ne fait pas école, mais il marque l'histoire, même si ses déclarations rugueuses découragent les hommages. Il laissera beaucoup d'albums, de chansons éparses, de projets annexes, des livres, des DVD, des collaborations, de longues tournées : Jean-Louis Murat n'est pas un feignant. Peut-être est-ce l'effet de l'atavisme auvergnat, des racines paysannes, de l'enracinement dans un terroir sauvage et magnifique au sud du Puy-de-Dôme. D'ailleurs, il ne cesse de citer, au détour de ses chansons, les noms des montagnes, des hameaux et des rivières tout autour de chez lui, au point qu'un auditeur perspicace peut retrouver le village où il habite. Quant au village où a été élevé Jean-Louis Bergheaud, c'est Murat-le-Quaire…

Le chemin n'a pas été facile : entre le premier 45 tours qui le fait remarquer, *Suicidez-vous, le peuple est mort*, en 1981, et son premier succès public, *Si je devais manquer de toi*, il s'écoule six ans. L'album *Cheyenne Autumn*, en 989, le sacre parmi les valeurs marquantes de l'époque. Dès lors, son rock à la fois romantique et désenchanté ne sera jamais en repos.

Sombre, ironique, élégiaque, profuse, mouvante, féroce, la création chez Jean-Louis Murat défriche à la fois la matière et la manière. Il change de partenaires, crée des groupes, loue des mercenaires, part au loin, revient, chante les textes d'une Précieuse du XVII^{e} siècle avec Isabelle Huppert, compose sur des textes de Pierre-Jean de Béranger, chante des adaptations par Léo Ferré de poèmes de Baudelaire, figure sur des hommages à Manset et Joe Dassin, écrit pour Julien Clerc ou Sylvie Vartan, enregistre un duo avec Mylène Farmer qui monte à la troisième place du Top 50… C'est compliqué, dense et superbe.

Il endosse volontiers le rôle de l'imprécateur qu'agace son époque, envahie selon lui de « nigauds bac+15 qui savent à peine lire et écrire ». Il prêche volontiers pour l'idée de « l'honnête homme qui fait de la chanson », qui le lie à Brassens ou Ferré. Ce regard virulent et sérieux n'est pas seulement une jubilation de la bile : dans la posture, Murat a quelque chose du Baudelaire réactionnaire. Il y trouve sans doute une délectation vaguement misanthrope et narcissique, mais surtout une liberté qui ne le contraint à aucune forme et, au contraire, lui ouvre mille chemins d'audace. Le danger ? Qu'un jour, à force d'agacement devant le reflux de l'ancien pacte des savoirs et des beautés, il ait envie de l'Académie française.

Voir : A, Dominique ; Brassens, Georges ; Béranger, Pierre-Jean de ; Farmer, Mylène ; Ferré, Léo.

Nadaud, Gustave

Un auteur actuel dès le XIX^e siècle ? C'est Nadaud. Chez lui, on entend déjà Charles Trenet, Michel Delpech, Renaud, Bénabar. Et, surtout, c'est le professeur de chanson de Georges Brassens.

Gustave Nadaud est mort depuis belle lurette – en 1893, exactement – quand le jeune Sétois exilé à Paris achète un recueil de ses textes qui commencent alors à glisser dans l'oubli : leur dernière édition date de 1923. Manifestement, il en fait son miel. Les musiques d'origine étant perdues, il en composera pour *Carcassonne* et *Le Roi boiteux*. Surtout, la brassenssologie contemporaine a repéré de nombreuses réminiscences, allusions, démarquages, empreintes ou détournements de Nadaud sous des chansons de Brassens. Une anecdote, un procédé narratif, un personnage, une expression dans *Le Nombril des femmes d'agent*, *La Ballade des cimetières*, *Bonhomme*, *L'Orage*, *La Femme d'Hector*, *La Première Fille*, *La Marguerite*, *Histoire de faussaire*, *La Chasse aux papillons*, *La Traîtresse*, *Lèche-cocu*, *Le Mauvais Sujet repenti*, *La Route aux quatre chansons*, *Trompe la mort*… Certaines tournures passent de l'aîné au cadet : « *On m'accueille dans des termes / Que je ne puis dire ici* » (dans *Un propriétaire* de Nadaud), donnera « *un endroit précis / Que rigoureusement ma mère / M'a défendu d'nommer ici* » (dans *Le Gorille* de Brassens) ; l'usage de listes de prénoms datés ou désuets, comme « *Julie, Rosette ou Lison* » dans *La Première Fille* de Brassens faisant écho à « *Laure, Elvire ou Lison* » dans *Une fée* de Nadaud…

Lorsque l'on étudie de près Nadaud, on ne peut que constater de fortes parentés avec toute la famille élargie de Brassens : le tempérament libertaire, la méfiance envers le progrès trop fier de lui, l'ironie face au pouvoir et à ses serviteurs, l'égale acidité envers la mentalité bourgeoise et les illusions libertines, la lecture éthique des comportements sociaux jusque dans la sphère intime. On peut aussi trouver chez lui de curieuses presciences, comme ces vers qui

précèdent de longtemps toute réflexion écologiste : « *Nous avons fait de nos loisirs / La mer et le ciel tributaires / Nos appétits et nos plaisirs / Épuisent les deux hémisphères* » (*La Vie moderne*, 1857).

Moitié réactionnaire et moitié anarchiste, Nadaud est incroyablement proche de nos questions, de notre morale, de nos dégoûts, de nos élans – et même de beaucoup de nos ambiguïtés contemporaines. Ainsi, pour ironique et mordant qu'il puisse être, il est ouvertement apolitique et chante peu contre le Second Empire. S'il brave la censure, c'est pour se moquer de représentants de l'ordre subalternes dans sa chanson *Pandore* – dont le titre passera dans le langage courant pour désigner un gendarme.

Gustave Nadaud est un des premiers auteurs-compositeurs-interprètes de l'histoire, un siècle avant la vogue des ACI. Ayant commencé par utiliser *La Clé du Caveau* comme tous les auteurs venus des goguettes, il se met à composer pour ses textes et crée lui-même ses chansons lors de soirées très courues dans les salons. Le parallèle avec les auteurs-compositeurs-interprètes de notre temps s'arrête là : Nadaud refuse d'être payé pour chanter et mourra donc dans une certaine gêne, en 1893, malgré le respect du public et des autorités. Car il a été le premier auteur décoré de la Légion d'honneur pour ses chansons, et ses recueils ont été pendant des décennies de beaux succès de librairie. Lorsque l'Académie française lui remet un prix, au soir de sa vie, un journaliste écrit : « Plus que Victor Hugo […], plus que Lamartine […], plus que nul poète de ce temps, Nadaud a eu la gloire argent comptant, le sourire des hommes et le compliment des femmes. »

Il sait tout faire : les portraits, les chansons d'éditorialiste, les fables sociales, les hymnes pacifistes ou nationalistes (on peut être les deux à la fois !), les romances amoureuses, les célébrations de la bonne chère ou des fantaisies délirantes qui annoncent Charles Trenet, comme *La Garonne* : « *Si la Garonne avait voulu / Lanturlu ! / Pousser au nord sa marche errante / Elle aurait coupé la Charente / Coupé la Loire aux bords fleuris / Coupé la Seine dans Paris / Et moitié verte, moitié blanche / Si la Garonne avait voulu / Elle se jetait dans la Manche.* »

Voir : Auteur-compositeur-interprète ; Brassens, Georges ; *Clé du Caveau, La* ; Goguette ; Trenet, Charles.

Nougaro, Claude

« Mon singulier à moi ne peut s'exprimer que par le pluriel », dit-il volontiers. Au hasard des interviews, Claude Nougaro se proclame métis, américain d'Occitanie, gréco-africain, nègre honoraire… Il administre à la France la preuve que sa langue peut swinguer, que son art si ancien, si docte et si respectable de la rime peut passer par le corps, se danser et faire claquer des doigts : « Je ne sais quelles racines crépues j'ai en moi, mais le jazz m'a traversé. La langue a un corps, et j'en connais les mécanismes. Je la taille à ma façon, à la rencontre du rythme nègre et de la syntaxe française. J'aime manger cette parole de couleur. Quand j'étais gosse, je voulais être danseur. »

Danseur, il le sera, assurément : en scène, on le voit boxer, piaffer, glisser, trotter, tressaillir, dévider toute une grammaire du geste qui épouse les contours d'un art vocal et poétique unique, à la fois scrupuleusement classique et phénoménalement insolent. Chanteur ? Bien sûr, et aussi bûcheron, dentellière, athlète, taureau, orfèvre… Une personnalité unique embrassant d'un seul geste Manhattan et le Brésil, Paris et l'Afrique. Et puis, comme un port d'attache et une Atlantide tout à la fois, Toulouse – Toulouse la rose, la turbulente, la généreuse.

Car on ne peut l'ignorer : Claude Nougaro est toulousain. Il naît entre Garonne et Capitole en 1929. Son père, Pierre Nougaro, est artiste lyrique – « Mon baryton de père, ma première star. » Sa mère, Liette, est italienne, pianiste et professeur. « La première larme musicale que j'ai versée, c'est avec Puccini, *La Vie de bohème*. Je devais avoir six ou sept ans : ma mère faisait répéter mon père au piano. » Les tournées lyriques obligent à confier Claude à ses grands-parents, qui habitent le quartier populaire des Minimes. Il grandit donc dans l'opéra permanent de l'accent chantant, des radios à plein volume, des familles d'exilés de la guerre d'Espagne, des ruraux installés à la ville… À l'aube de la guerre, il découvre Piaf, Trenet, mais aussi le jazz dans les émissions d'Hugues Panassié sur Radio-Toulouse. « J'[en]ai été inondé », dira-t-il plus tard du chant blessé de Bessie Smith ou de la raucité sensuelle de Louis Armstrong qu'il découvre dans l'enfance.

L'école ? De renvoi en dernière place, de collège en collège, il n'aura jamais le baccalauréat. À dix-huit ans, il s'essaie au journalisme – *Le Journal des curistes* à Vichy, *L'Écho d'Alger*… En 1950, après le service militaire, il s'installe à Paris, chez ses parents. Désespéré comme on peut l'être à vingt ans, il écrit des poèmes et, se rêvant en Rimbaud ou en rebelle, il rencontre celui qui sera son deuxième père, le poète, dramaturge et romancier Jacques Audiberti. Celui-ci lui enseigne surtout « le vers libre, libre de ne pas être des vers ».

Poussé par Audiberti, qui sait combien la plume paie mal, il commence à proposer des chansons. Les premières seront *Le Balayeur du roy* et *Le Barbier de Séville* (sur la musique de Rossini) pour Marcel Amont, *Joseph* et *La Sentinelle* pour Philippe Clay, d'autres encore pour Odette Laure, Lucette Raillat, Jean Constantin… C'est avec ce dernier qu'il décroche son premier tube, *Les Pantoufles à Papa*, en 1956. Lui-même vient à peine de commencer à chanter. Car il lui a fallu quelques années pour se décider à monter sur une scène, au Lapin agile, sur la butte Montmartre. Apprentissage patient, avec un premier disque passé inaperçu en 1958, *Il y avait une ville*, quelques premières parties – une tournée et un Olympia de Dalida, notamment.

Avec la rencontre du pianiste, compositeur et arrangeur Michel Legrand, sa carrière décolle vraiment : deux fous de jazz se retrouvent sur le même rêve d'une chanson française qui swingue enfin. En pleine vague yé-yé, alors que personne ne croit au potentiel commercial de Nougaro, ils enregistrent ensemble *Une petite fille*, *Le Jazz et la Java*, *Les Don Juan*, *Le Cinéma*…

Ces chansons, parues sur un 33 tours 25 cm en avril 1962, puis sur deux 45 tours de quatre titres, sont d'honnêtes succès de vente et de critique sur le moment, et plus tard deviendront de grands classiques de la chanson française. Elles sont un peu l'équivalent du *Gorille* et de *La Mauvaise Réputation* pour Georges Brassens ou de *Quand on n'a que l'amour* et *Les Prénoms de Paris* chez Jacques Brel : à l'aube de la gloire, une maturité éclatante dans l'écriture comme dans l'interprétation. Le grand public n'a pas cédé encore, mais les professionnels sont estomaqués. C'est le début et déjà le sommet.

« *Une petite fille en pleurs dans une ville en pluie / Et moi qui cours après / Et moi qui cours après au milieu de la nuit / Mais qu'est-ce que je lui ai fait ?* » : il ne s'agit pas uniquement d'une belle écriture au vocabulaire contemporain ou d'une peinture habile d'un couple qui se déchire (« […] *le moment fatal / Où le vilain mari tue le prince charmant* »), mais déjà d'un usage très sonore de la langue, jouant généreusement de l'assonance et de l'allitération. Surtout, le chant de Nougaro s'engage résolument dans la matière musicale, fait corps avec la pâte orchestrale. À la différence de son père baryton, son implication n'est pas

lyrique mais rythmique. Oh, bien sûr, on entendra souvent Nougaro enfler la voix, faire entendre un bel organe et une sûre technique – dans *Toulouse* (1967), *Un été* (1981), *Ami chemin* (1983), *Le Petit Oiseau de Marrakech* (1987), *Vie violence* (1993)… Mais sa grande singularité de vocaliste est de se concentrer d'abord sur les qualités rythmiques du chant.

Pour prendre une métaphore instrumentale, son domaine au piano serait plus la main gauche que la main droite : tout est placement, déhanchement, sûreté métronomique. Parfois, son chant semble percussions (*Locomotive d'or*, 1973), et parfois il épouse le jeu de la batterie (*La pluie fait des claquettes*, 1968). Parfois encore, il suit tous les accidents rythmiques d'un thème historique du jazz (*Harlem*, adaptation de *Fables of Faubus* de Charles Mingus, 1987). L'enjeu n'est pas seulement une narration, la description d'un sentiment ou d'un état d'âme : Nougaro donne du mouvement au verbe. Il imagine la chanson dansable, mais pas de la seule manière des danses sociales classiques (comme Fréhel fait danser sur *La Java bleue*, ou Édith Piaf sur *L'Accordéoniste*) : il faut que le corps exulte, mais en inventant sa liberté. Ne chante-t-il pas *Dansez sur moi*, adaptation en 1973 de *Girl Talk*, chanson de film enregistrée par Tony Bennett sept ans plus tôt : « *Dansez sur moi, dansez sur moi / Le soir de vos fiançailles* / […] *Embrassez-vous, enlacez-vous / Ma voix vous montre la voie / La Voie lactée, la voie clarté…* » ? Ce n'est pas la profession de foi d'un chanteur de slow ou de biguine, mais celle d'un acteur.

À cette exigence de rythme s'ajoute la liberté presque révolutionnaire du grain de la voix, de la texture donnée à la langue telle qu'elle est prononcée – c'est-à-dire l'accent. Car Claude Nougaro chante avec l'accent de Toulouse. Et Toulouse, c'est surtout une manière de donner de la profondeur, de l'épaisseur à la syllabe, de doter chaque lettre d'un moelleux de diphtongue, d'une élasticité de consonne doublée. L'accent toulousain dans la voix de Nougaro, c'est le rebond de la baguette sur la caisse claire, la traînée d'harmoniques de la cymbale.

Dans cet accent, on entend quelque chose ronronner, rouler, fleurir. Tout y est à la fois plus rocailleux et plus doux, plus rond et plus circonflexe. Parler, chanter ainsi, c'est une histoire de galets, de ceps tordus, d'herbes sèches entre deux briques, de soleil sur le fleuve : avec les mêmes mots, il y a dans cette langue du Sud beaucoup plus de son et de sens que si l'on chante « à plat » (quelques interprètes de Nougaro le prouvent parfois à leurs dépens).

La première marche vers la gloire étant gravie avec *Le Jazz et la Java* et *Une petite fille*, la suite semble rétrospectivement limpide. Le premier enfant du chanteur naît, et la chanson *Cécile ma fille* déferle sur les radios en 1963. Un accident de voiture l'immobilise peu après pendant plusieurs mois. Il part finir de se remettre au Brésil en 1964, où il élargit encore sa palette musicale.

Il fait entrer dans la culture populaire française *Blue Rondo à la Turk* de Dave Brubeck (*À bout de souffle*), *Saint Thomas* de Sonny Rollins (*À tes seins*), *Work Song* de Nat Adderley (*Sing Sing Song*), *Beauty and the Beast* de Wayne Shorter (*Comme une Piaf*)… Le guitariste brésilien Baden Powell lui donne son *Berimbau* dont il fait *Bidonville*, avant de transformer *O que será* de Chico Buarque en *Tu verras*…

En 1967, il donne à sa ville natale son plus bel hymne – et un repentir très rare dans sa carrière : « Dans la version sur disque de *Toulouse* j'avais chanté, en étant très conscient de la platitude : "*À Blagnac tes avions sont plus beaux.*" Et puis ça m'a agacé, c'était vraiment trop plat. Alors j'ai commencé à chanter, sur scène : "*Tes avions ronflent gros.*" »

Ce perfectionniste mène une belle carrière : Olympia et Bobino avec régularité, tournées prospères, tubes réguliers… Autour de lui se pressent les meilleurs musiciens français de jazz : Maurice Vander, Eddy Louiss, Richard Galliano, Aldo Romano, Pierre Michelot, Bernard Lubat… Les albums *Bleu blanc blues* en 1985 et *Nougaro sur scène* en 1986 sont de belles réussites artistiques, et on pourrait croire le chanteur en sécurité. Pourtant, sa maison de disques, Barclay, estime ses résultats insuffisants, et il est remercié. Alors Nougaro s'embarque pour New York et enregistre, à ses frais, un disque avec un jeune claviériste surdoué, Philippe Saisse. Très funk, très rock, *Nougayork* va être le plus gros succès commercial de sa carrière et lui permet de conquérir un jeune public qui s'enthousiasme pour cet aîné à l'énergie implacable. L'aventure américaine lui accorde de décrocher les Victoires de la musique du meilleur artiste et du meilleur album pour l'année 1988.

Puis il revient à ses premières amours, en duo avec Maurice Vander : la tournée et le disque *Une voix dix doigts*, d'une magique simplicité, l'établissent définitivement en personnage majeur de la scène française, admiré depuis

plusieurs générations et référence pour ses cadets qui reconnaissent volontiers son rôle pionnier dans l'affranchissement de la langue. Les gamins qui l'ont acclamé au Zénith se mêlent aux aînés nostalgiques des années Legrand…

En 1993, il mobilise Maurice Vander, Jean-Claude Vannier, Didier Lockwood, Richard Galliano, Ray Lema, Daniel Goyone pour l'album *Chansongs*. Après l'année de tournée qui suit, il subit une grave opération du cœur qui le tient éloigné des studios et de la scène pour un long repos. Il revient en 1997 avec *L'Enfant-phare*, album d'un jazz agreste, virgilien, d'une pulsion de vie resplendissante de soleil – il a soixante-huit ans. La musique est toujours d'une fervente énergie, les concerts qui suivent sont superbes. Il ne se passe guère plus de quelques mois entre les tournées, les concerts exceptionnels, les visites aux grands festivals, Nougaro ne reculant jamais devant le contraste : en 2000, il enregistre l'album *Embarquement immédiat* avec Yvan Cassar, qui dirige aussi le big band des ambitieux concerts qui suivent ; et début 2002 il présente aux Bouffes du Nord le spectacle *Les Fables de ma fontaine*, pendant lequel il dit, seul en scène, une vingtaine de ses textes de chansons. Il publie aussi ses dessins en lançant : « J'aurai passé ma vie à faire mes débuts. »

2004 devait voir ses débuts sur le plus prestigieux des labels de jazz, Blue Note, sur lequel devait sortir un disque puisant dans le vaste répertoire des standards de jazz. Mais la maladie rattrape Claude Nougaro le 4 mars, alors que son ultime album est inachevé.

Voir : Accent ; Brésil ; Toulouse.

Occupation

C'était bien parti, pourtant. On avait gagné en 1918, il n'y avait pas de raison que cela soit différent. On chantait fort, on chantait sûr. Monty enregistrait *Mam'zelle Maginette* : « *Jolie et bien faite / C'est une splendeur quand elle passe on s'arrête / Nous lui donnons un drôle de nom / Mam'zelle Maginette / Car elle résiste aux assauts / Comme la ligne Maginot.* » Roland Gerbeau chantait *Victoire, la fille à Madelon* : « *Victoire, victoire / C'est la fille de Madelon / Victoire, victoire / C'est le cri de la nation / Tous les hommes sont amoureux / De son sourire, de ses yeux / Ils n'ont tous qu'un seul espoir / C'est d'enlever la victoire.* »

Maurice Chevalier lui-même, dès la mobilisation de 1939, célébrait l'unité de la France sous l'uniforme dans *Ça fait d'excellents Français* : « *Le colonel était de l'Action française / Le commandant était un modéré / Le capitaine était pour le diocèse / Et le lieutenant boulottait du curé / Le juteux était un fervent extrémiste / Le sergent un socialiste convaincu / Le caporal, inscrit sur toutes les listes / Et le 2e classe au PMU / Et tout ça, ça fait / D'excellents Français / D'excellents soldats / Qui marchent au pas / En pensant que la République / C'est encore le meilleur régime ici-bas / Et tous ces gaillards / Qui pour la plupart / N'étaient pas du même avis en politique / Les v'là tous d'accord /* […] *Qu'on nous foute une bonne fois la paix.* »

La défaite de 1940 laisse la chanson bouche bée. Ou plutôt hébétée, n'arrivant plus qu'à parler de séparation. Oui, après les millions d'hommes partis dans les casernes et sur le front, il reste le vide béant laissé par les prisonniers, les morts, les disparus, les exilés de la France libre… Un répertoire obsessionnel prospère sur l'absence : *J'écrirai*, *Un petit mot de toi*, *Attends-moi mon amour*, *Rien que toi*, *Quand tu me reviendras*, *Tu n'es plus là*, *À toi je pense*, *C'est une lettre de France*, *Ce jour-là*, *Revenir*, *Si loin de toi*, *Moi je sais qu'on se reverra*, *Sans toi je n'ai plus rien*, *Le Paradis perdu*, *Loin de toi…*

L'énorme production cafardeuse du moment est sans doute le mieux symbolisée par *(Je suis) Seule ce soir* : « *Je suis seule ce soir / Avec mes rêves / Je suis seule ce soir / Sans ton amour / Le jour tombe / Ma joie s'achève / Tout se brise / Dans mon cœur lourd / Je suis seule ce soir / Avec ma peine / J'ai perdu l'espoir de ton retour / Et pourtant je t'aime encore et pour toujours / Ne me laisse pas seule sans ton amour*. » Léo Marjane crée la chanson au printemps 1941 et elle l'enregistre en juillet. Succès énorme qui va s'amplifier avec les tragédies successives de l'Occupation : Service du travail obligatoire qui envoie la jeunesse en Allemagne, déportations accélérées par l'invasion de la zone sud fin 1942, plongée dans la clandestinité de Français de plus en plus nombreux…

La censure veille, et elle est allemande ! Alors, ce sont des années de sentimentalité effrénée. Lucienne Delyle crée *Mon amant de Saint-Jean*, Charles Trenet écrit *Que reste-t-il de nos amours ?*, Suzy Solidor murmure *Lily Marlène* en VF… Pendant ce temps, tous les enfants des écoles apprennent *Maréchal, nous voilà* – « *Maréchal, nous voilà ! / Devant toi, le sauveur de la France / Nous jurons, nous, tes gars / De servir et de suivre tes pas / Maréchal, nous voilà ! / Tu nous as redonné l'espérance / La patrie renaîtra ! / Maréchal, maréchal, nous voilà !* » Ils ignorent évidemment que cette chanson, issue d'un concours pour lequel des centaines d'auteurs et compositeurs ont postulé, emprunte sa mélodie à un extrait d'une comédie musicale de 1933, *La Margoton du bataillon*. Son compositeur est Casimir Oberfeld, qui a signé de nombreux succès – *Félicie aussi*, *Les Jours sans* ou *Un dur, un vrai, un tatoué* pour Fernandel, *C'est pour mon papa* ou *Émilienne* pour Georges Milton, *Paris sera toujours Paris* pour Maurice Chevalier, *C'est vrai* pour Mistinguett, *Ramon* pour Ray Ventura… Oberfeld ne peut pas porter plainte. Juif, il n'a plus le droit de déposer d'œuvres à la Sacem ni de toucher ses droits d'auteur. Et il est déporté en 1943 à Auschwitz pour n'en pas revenir.

De cette veine maréchaliste, il ne restera bien sûr pas grand-chose d'autre que des partitions jetées à la poubelle en 1944 et des souvenirs embarrassants comme *La Marche des jeunes* que signe Charles Trenet, qui prend bien soin de ne pas l'enregistrer sous l'Occupation : « *Ah ! qu'il fait bon d'avoir notre âge ! / Ah !*

qu'il fait bon d'avoir vingt ans / Et de marcher le cœur content / Vers le clocher de son village / Qu'elle est jolie notre rivière / Qu'elle est jolie notre maison / Qu'elle est jolie la France entière. » Un tube des Chantiers de jeunesse…

En revanche, Trenet compte parmi les orfèvres de l'ambiguïté, notamment avec *Douce France*, tableau agreste du pays éternel, qui sera fredonné en 1943 dans les maquis comme dans les cercles vichystes : « *Douce France / Cher pays de mon enfance / Bercé de tendre insouciance / Je t'ai gardé dans mon cœur / Mon village / Au clocher aux maisons sages / Où les enfants de mon âge / Ont partagé mon bonheur / Oui je t'aime / Je te donne ce poème / Oui je t'aime / Dans la joie ou la douleur.* »

Et à force de chanter la France éternelle et unie, Maurice Chevalier lui-même préserve sa gloire immense tout en incommodant beaucoup de Français avec quelques chansons trop habiles. Il devra se cacher pendant quelques semaines à la Libération pour échapper aux envies meurtrières de certains maquisards. Car la chanson heurte autant pour ses propos inconsidérés que pour ses silences, pour ses compromissions que pour ses prudences.

Comment s'étonner que, pour la chanson comme pour d'autres domaines, l'épuration soit aussi brouillonne ? Quelques artistes écopent d'une interdiction professionnelle, comme André Claveau, vedette sentimentale qui a animé une émission de chanson sur Radio-Paris, la station collaborationniste. Mais André Dassary, dont l'enregistrement de *Maréchal, nous voilà* a été le plus massivement vendu et diffusé (et qui a aussi gravé *La France de demain, Semons le grain de la lumière* ou *La Route de France*), échappe à toute sanction, notamment parce qu'il a créé *Ramuntcho* en octobre 1944. Cette histoire de contrebandier-braconnier des montages du Pays basque serait un hommage métaphorique à la Résistance…

Édith Piaf, dont l'étoile n'a cessé de monter pendant l'Occupation, parvient à un tour de force : elle affirme au Comité d'épuration que, lors de ses tournées organisées par les Allemands dans les camps de prisonniers français, elle a fourni des faux papiers permettant de nombreuses évasions. On la croit sur parole et on oublie qu'elle a vécu à deux pas de la sinistre « carlingue » de la Gestapo française de la rue Lauriston, dans une maison close où venait se délasser la bande de Bonny-Lafont, et même qu'elle a failli être reçue par Joseph Goebbels, le ministre de la Propagande du III^{e} Reich, qui a annulé l'entrevue au dernier moment… Ouf.

Pourtant, pendant l'Occupation, la chanson n'est pas restée tout à fait immobile. Juste avant la guerre, fin 1938, Johnny Hess a enregistré *Je suis swing*, dont le refrain clame : « *Je suis swing / Je suis swing / Za-zou / Za-zou / Za-*

zou / Za-zou-zé, yeah ! » En 1941, le mot de zazou s'impose dans le langage courant. Alors que la révolution nationale entend bannir tous les rythmes « nègres » et « enjuivés » du jazz, la France continue à swinguer. Raymond Legrand investit le terrain abandonné par Ray Ventura, Mireille ou Wal-Berg – tous « indésirables » pour raisons raciales. Mais des adolescents persistent à écouter les disques américains et adoptent crânement des vêtements, des attitudes et des tics de la dernière mode venue des États-Unis avant la guerre – le jitterbug new-yorkais, le *zoot suit* de Cab Calloway, le rythme serré du swing de 1939-1940…

Mouvement minoritaire d'étudiants et de lycéens, la vague zazou est d'autant plus séduisante et mémorable qu'elle défie ouvertement l'occupant et ses laquais par la coiffure, l'habillement, la démarche… Comme chaque fois que la jeunesse s'enflamme, l'ordre moral manie deux armes à la fois : la répression et la récupération. La première conduira des gamins en camp de concentration pour une étoile jaune marquée du mot *zazou* ou pour trois pas de danse sur un trottoir au passage d'une patrouille allemande. La récupération prendra le joli visage d'Irène de Trébert, danseuse de claquettes et piquante chanteuse héroïne du film chantant *Mademoiselle Swing*, début 1942. Censée allumer un contrefeu à une mode jugée envahissante par Vichy, elle le paiera d'une interdiction professionnelle à la Libération.

Voir : Chevalier, Maurice ; Piaf, Édith ; Trenet, Charles.

Opéra, opérette

Il est bien porté, en France, de déplorer que l'on ne chante pas chez nous. Alors que les Italiens, ma bonne dame ! D'ailleurs, ils ont inventé l'opéra, c'est vous dire…

Il est vrai que l'on aime l'idée que, en 1842, dans Milan sous le joug autrichien, l'air *Va, pensiero* de l'opéra *Nabucco* de Giuseppe Verdi est sifflоté par les gamins des rues dans le dos des flics. On aime que, sur une place romaine, un marchand d'artichauts lance à pleine voix *La Donna è mobile* par-dessus le vacarme et qu'un touriste fasse un selfie à son côté.

Ce faisant, on perd le souvenir des millions de commerçants, de professeurs, de fermiers, de notaires, de médecins ou de sous-officiers qui, au cours de millions de banquets en France, ont repoussé leur assiette, posé leur serviette au

bord de la table et se sont levés pour clamer : « *Mignonne, quand la lune éclaire la plaine au bruit mélodieux / Lorsque l'étoile du mystère revient sourire aux amoureux / As-tu parfois sur la colline / Parmi les souffles caressants / Entendu la chanson divine / Que chantent les blés frémissants ?* »

La Chanson des blés d'or, créée en 1867, est peut-être le plus grand succès d'un genre hégémonique pendant plusieurs générations : la chanson à voix. Certains souvenirs en affleurent encore dans notre mémoire collective : « *J'aime le son du cor le soir au fond des bois* » (*Le Cor,* 1882, sur un texte d'Alfred de Vigny), « *J'ai deux grands bœufs dans mon étable / Deux grands bœufs blancs marqués de roux* » (*Les Bœufs*, 1845), « *J'aime à revoir ma Normandie / C'est le pays qui m'a donné le jour* » (*Ma Normandie*, 1836)… Le miracle est que ces chansons sont à la fois accessibles à n'importe quelle voix, mais permettent aussi à des ténors, barytons ou basses amateurs (et professionnels !) de faire entendre la puissance ou l'agilité de leur organe.

À la campagne comme à la ville, chez les bourgeois comme chez les « petites gens », chaque banquet est l'occasion de chanter. Et la France aime banqueter pour les mariages et les enterrements, les baptêmes et les fiançailles, les départs au régiment et la fin des moissons, l'anniversaire de la République ou le souvenir de l'Empereur… On mange beaucoup, on boit plus encore et l'on chante. Pour les hommes, ce seront de grands airs interprétés avec une force décuplée par le vin rouge et les liqueurs. Chez les dames, on puisera dans des répertoires plus poétiques comme *L'Air des clochettes*, tiré de l'opéra *Lakmé* de Léo Delibes, ou *Je suis Titania la blonde*, tiré de *Mignon* d'Ambroise Thomas.

De l'opéra ? Évidemment. Éreinté par la critique après sa première en 1875, relancé par le sentiment curieux que provoque la mort de Georges Bizet peu après, puis par son succès partout en Europe, *Carmen* n'est pas seulement un classique des maisons d'opéra : il est débité en petits formats pour voix et piano, et on voit dans les salons de toute la France les partitions de la habanera *L'amour est un oiseau rebelle*, de la séguedille *Près des remparts de Séville* ou des couplets du toréador. Et les artistes lyriques sont aussi des vedettes populaires qui vont et viennent entre les salles prestigieuses d'opéra et les lucratifs caf' conc'. On piaule même sur les trottoirs : Line Marsa, mère d'Édith Piaf, chante les airs du répertoire dans les rues.

Mais des ponts entre la musique populaire et la musique savante sont aussi jetés par des compositeurs qui caressent ouvertement le désir d'être écoutés et chantés par le plus grand nombre. Vers 1870, des compositeurs français cherchent une autre manière de composer pour la voix. Le poids des raffinements solennels du lied allemand comme la pauvreté qu'ils reprochent à

la chanson populaire de l'époque sont deux écueils entre lesquels ils inventent une esthétique que l'on baptisera simplement « mélodie française ». Gabriel Fauré, Henri Duparc, Reynaldo Hahn, Ernest Chausson ou Claude Debussy écrivent pour les salons des pièces délicates et pures sur lesquelles se posent les mots des poètes du temps – Verlaine, Prudhomme, Bourget… De cette école naîtront des chansons que l'on entendra longtemps sur les scènes populaires et que l'on croisera chez Damia ou Tino Rossi – *Il pleure dans mon cœur* de Debussy ou *Tristesse* de Fauré – en attendant que l'œuvre de ces compositeurs amoureux des poètes ne soit poursuivie et prolongée, par exemple, par Léo Ferré.

Une autre trajectoire se dessine au milieu du XIX^e^ siècle, avec l'apparition de l'opérette, née des noces du théâtre et de l'opéra, avec l'intention de leur donner à l'un et l'autre des plaisirs plus simples, plus légers, plus accessibles à tous les publics. Partitions éprises d'efficacité et intrigues de comédie qui, avec le temps, deviendront de plus en plus folles : le genre sera, tout au long de son histoire, accablé d'accusations de facilité mais fournira à la culture populaire un répertoire immense d'airs et de vers. Et Jacques Offenbach, le prolifique maître de l'opérette du XIX^e^ siècle, laisse évidemment à nos mémoires un impressionnant *best of* tiré de *La Belle Hélène* (avec l'irrésistible « *Je suis l'époux de la reine / Poux de la reine, poux de la reine / Le roi Ménélas !* / […] *Le roi barbu qui s'avance / Bu, qui s'avance, bu, qui s'avance / C'est Agamemnon* »), *La Vie parisienne, La Grande-Duchesse de Gérolstein, La Périchole, Les Brigands*… et quelques autres de ses quatre-vingt-dix-huit opérettes, opéras-comiques, opéras bouffes et opéras-féeries. Fantasques, fous, généreux, les airs d'Offenbach règnent bien au-delà du Second Empire et des premières décennies de la III^e^ République, de même que la fantaisie des livrets d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy, ses plus inspirés collaborateurs (et également auteurs de *Carmen* de Bizet). Et, pour tout dire, la France conservera une éternelle nostalgie de la faconde inépuisable d'Offenbach et de la tranquille ivresse de son rire.

On devine son ombre portée à chaque résurrection de l'opérette. Quand le 12 novembre 1918 a lieu la première de *Phi-Phi,* composé par Henri Christiné sur un livret et des textes d'Albert Willemetz, on retrouve évidemment la grâce d'Offenbach, avec une petite nuance grivoise qui annonce les Années folles. Et l'opérette va fournir à l'entre-deux-guerres quelques-unes de ses plus célèbres chansons : *Dans la vie faut pas s'en faire* et *Pour bien réussir (dans la chaussure)* créées par Maurice Chevalier dans *Dédé* en 1921, *En douce* et *La Java* créées par Mistinguett dans *En douce*, en 1922, *Si vous n'aimez pas ça* par Maurice Chevalier dans *Là-haut* en 1923, *J'en suis un* par Dranem dans *Il est charmant* en

1932… sans compter les bouquets de classiques nés de la revue, ce rejeton de l'opérette qui a décidé de se passer de toute trame narrative.

Tout comme la fin de la Première Guerre mondiale avait donné une nouvelle jeunesse à l'opérette, la fin de la Seconde la voit prendre des habits neufs, notamment grâce à un jeune compositeur, Francis Lopez, qui crée *La Belle de Cadix* le 22 décembre 1945 avec Luis Mariano dans le premier rôle. Prolifique et gourmand (trente-quatre opérettes et vingt-cinq films), Lopez voit l'opérette comme un genre immuable dans la forme et dans le fond : la classique juxtaposition d'un couple romantique et d'un couple comique, et des rythmes, des rythmes, des rythmes – fandango, flamenco, sardane, tango, paso doble…

Andalousie, Quatre Jours à Paris, *Pour don Carlos*, *Le Chanteur de Mexico*, *La Route fleurie*, *La Toison d'or*, *Méditerranée*, *Le Prince de Madrid*, *Le Secret de Marco Polo*, *La Caravelle d'or*, *Viva Napoli*, *Gipsy*, *Fiesta*, *Viva Mexico* et d'autres encore assurent sa prospérité et la notoriété énorme de Luis Mariano, Bourvil, Annie Cordy et quelques autres vedettes populaires, mais ce classicisme vire au rococo puis à la décadence. Quand Charles Aznavour, associé à Frédéric Dard pour le livret et Jacques Plante pour les paroles, compose en 1965 l'opérette *Monsieur Carnaval*, le genre est agonisant. D'ailleurs, la postérité ne retiendra pas comme interprète historique de *La Bohème* son créateur Georges Guétary au théâtre du Châtelet, mais Aznavour lui-même dans sa propre version de music-hall.

À ce moment-là, le nom d'opérette sent la naphtaline. On préfère employer un terme forgé par Sacha Guitry, qui écrit pour Yvonne Printemps, en 1923, *L'Amour masqué* avec le compositeur André Messager et, en 1925, *Mozart* avec Reynaldo Hahn. Il s'affirme plus haut que l'opérette, et Guitry appelle ses ouvrages des « comédies musicales ».

Quand, une quarantaine d'années plus tard, l'idée s'en impose

définitivement, il y a belle lurette que, quant à lui, l'opéra n'espère plus être chanté dans les rues.

Voir : Aznavour, Charles ; Chevalier, Maurice.

Oubli

Dans *L'Âme des poètes*, Charles Trenet dit des chansons du passé : « *La foule les chante un peu distraite / En ignorant le nom de l'auteur.* »

Il n'est pas que le nom des auteurs qu'elle oublie. Nombre de chanteurs glissent dans la nuit, surtout s'il n'ont connu qu'un seul succès – des *one-hit wonders*, disent les Anglo-Saxons. Car la mémoire s'attache plus à *Ballade en novembre* qu'à Anne Vanderlove, à *La Danse des canards* plus qu'à JJ Lionel, à *Adélaïde* plus qu'à Arnold Turboust… Trois minutes d'enchantement, de plaisir ou de frisson ne valent pas mariage, ni même camaraderie. Une chanson, et l'on se quitte…

La mémoire collective est plus cruelle encore. Elle parvient à effacer des gloires énormes, disparues tout entières sous la surface indifférente de l'océan. Lorsque André Claveau s'éteint en 2003, à l'âge de quatre-vingt-onze ans, il se trouve à peine deux ou trois journaux pour donner l'information. Pourtant, on disait à l'aube des années 60 qu'il avait été le plus grand vendeur de disques de la décennie écoulée en France – plus qu'Édith Piaf, plus que Luis Mariano… Lui-même tenait pour le meilleur des diplômes et la plus haute décoration le fait que Charlie Chaplin lui ait dit qu'il était le Bing Crosby français.

Baryton élégant à la voix nette et soigneusement lissée, il n'avait aucune des caractéristiques des autres grands chanteurs de charme : ni les nuances sensuelles de Jean Sablon, ni le miel de Tino Rossi, ni la souplesse insinuante de Réda Caire… Peut-être est-ce pour cela qu'il n'avait jamais suscité de passion dévorante du public tout en tenant, pendant quelques décennies, une place près des sommets – jamais tout à fait en haut, mais toujours tout près, ce qui finit par faire une énorme popularité.

André Claveau est « révélé » en 1936 par un radio-crochet d'une honnêteté toute relative. Sa carrière explose vraiment dans la France occupée avec un mélange de chansons mélancoliques et innocentes. Il s'impose d'autant mieux qu'en 1942 il accepte avec enthousiasme d'animer une émission de chanson romantique sur Radio-Paris, l'antenne de la collaboration. Il y gagne, à la

Libération, deux ans d'interdiction professionnelle. Mais le public pardonne, et il ne va plus quitter le haut des hit-parades : *Cerisier rose et Pommier blanc*, *Domino*, *La Petite Diligence*, *Bon Anniversaire* ou *Les Yeux d'Elsa*, première adaptation de Louis Aragon par Jean Ferrat. Il est également, en 1958 avec *Dors mon amour*, le premier gagnant français de l'Eurovision, mais aussi le plus âgé de l'histoire, à quarante-sept ans. Il prend sa retraite au début des années 70 et il disparaît lentement des radios et des mémoires. Trop inoffensif ? Trop fade ? Trop commercial ? Si seulement !

Car l'oubli frappe aussi à l'exact opposé du spectre. Se souvient-on encore de Catherine Sauvage ? Pourtant, elle fut la plus grande chanteuse du siècle. Cette vision hyperbolique était soutenue par quelques critiques anti-Gréco ou anti-Barbara, mais elle faisait raisonnablement débat.

Catherine Sauvage porte le verbe des poètes avec un vibrato et une véhémence reconnaissables entre tous. Jeune comédienne entrée par hasard en chanson, elle commence par chanter le meilleur répertoire Prévert-Tranchant d'avant guerre, puis survient en 1953 ce qu'elle appellera « la rencontre de [sa] vie » : les chansons de Ferré – *Monsieur William*, *Paris canaille*, *Graine d'ananar*, *L'Homme*, puis plus tard *Mister Georgina*, *Vingt Ans* ou *La Complainte de la télé*. Outre Léo, qui ne déteste pas qu'on appelle Catherine Sauvage « la voix Ferré », son répertoire est fastueux : Brecht-Weill, Pierre Mac Orlan, Louis Aragon, Gilles Vigneault (qu'elle introduit en France), Georges Brassens, Serge Gainsbourg, Marie Noël, Jean-Roger Caussimon, Francis Carco… Aragon écrit d'elle : « Ce qu'elle dit, tiens, mais elle le chante ? C'est tout comme, c'est son choix. Ce choix d'intelligence. »

Elle manque parfois de discernement, mais par sévérité. Pendant une tournée d'été, elle est pendant quelques semaines l'amoureuse de Jacques Brel mais refuse de chanter ses chansons. Et on se délectera plus tard de belles moissons d'inédits : elle refuse de sortir des chansons de Gainsbourg ou Ferré qu'elle a enregistrées mais n'aime finalement plus assez… Au temps des yé-yé, elle prend du champ, passe par le théâtre, reste une vingtaine d'années sans enregistrer en studio, revient de loin en loin sur scène, suivie par une conspiration d'amisdelachansonfrançaisedequalité qui ne ménagent ni leurs superlatifs la concernant ni leurs reproches à une époque qui la néglige. À sa mort en 1998, la relative mesure des hommages n'est pas bon signe. Les années suivantes confirment : on l'oublie.

Cette mécanique est aussi cruelle pour l'amie des poètes que pour le séducteur des concierges, pour l'exigeante interprète des meilleurs auteurs que pour le roucouleur au kilomètre.

Le fonctionnement de cette machine à effacer les artistes se mesure notamment les années d'anniversaire. En 2011, par exemple, survient une belle concomitance de célébrations à compte rond : les vingt ans de la mort de Serge Gainsbourg, les trente ans de la disparition et les quatre-vingt-dix ans de la naissance de Georges Brassens, les dix ans de la mort de Charles Trenet. Une intense activité muséale et éditoriale célèbre Brassens, et l'éclat de la gloire postmoderne de Gainsbourg ne faiblit pas. Mais l'auteur de ce livre se souvient d'avoir répondu à la même question de trois chaînes de télévision lui demandant pourquoi on célébrait moins Trenet cette année-là que ses deux cadets. C'est injuste, peut-être, mais on pourrait se souvenir aussi que Bernard Dimey et Gaston Ouvrard (l'interprète de *Je n'suis pas bien portant*, qui s'était produit sur scène de 1909 à 1971) sont morts eux aussi en 1981, qu'Yves Montand et Mort Shuman sont morts également en 1991, que Gilbert Bécaud et Philippe Léotard ont disparu aussi en 2001…

Or à ce moment-là, a-t-on encore besoin d'eux ? Le désir de Gainsbourg est étonnamment puissant chez les artistes comme dans le public contemporains, qui voient en lui un idéal d'artiste dans sa versatilité, son audace et ses provocations. On trouve en Brassens un parfait équilibre de verdeur et de classicisme, de paillardise et de sublime, de subversion et de détachement, de naturel et de sophistication, alors qu'il est un personnage d'une émouvante dimension avunculaire, artiste et humain comme on aimerait en croiser dans sa vie. Il est moins besoin, alors, de carillonner l'anniversaire de Charles Trenet, même si son empreinte sur l'ensemble de la chanson française est sensible encore dix ans après sa mort. Sincèrement, qui veut encore ressembler au « Fou chantant » ? Tandis qu'être Brassens ou, mieux encore, Gainsbourg est un rêve licite en 2011 ou aujourd'hui.

Pour Dimey, Ouvrard, Montand, Shuman, Léotard, Bécaud, on a l'impression que le temps s'est écoulé plus vite, et surtout plus fort. Chaque époque a besoin d'un passé, et d'un passé qu'elle retrouve au présent de l'indicatif. On oublie certains chanteurs, et parfois même de leur vivant parce qu'on n'a plus besoin d'eux. Leur intelligence, leur sucre, leur délicatesse, leur audace, leur sagesse, leur outrance ne répondent plus à l'état de nos consciences dans l'instant. On n'a plus envie de croire à la romance pâlotte d'un verger arpenté en se tenant par la main, et l'on oublie André Claveau dans nos vies où l'on avoue le désir sexuel plus facilement que l'inclination de son cœur. On n'a plus besoin de vers virtuoses clouant sur une croix la bourgeoisie de l'argent et des convenances, et l'on oublie Catherine Sauvage dans une société où la crise fait désespérément espérer que le capitalisme fonctionne enfin un peu mieux.

On oublie les chansons qui ne nous parlent plus, fussent-elles sublimes et portées par des voix incomparables. On n'écoute que ce dont on a besoin. On n'oublie pas ; on efface. Et, alors, certains morts meurent plus que d'autres.

Voir : Amisdelachansonfrançaisedequalité ; Brassens, Georges ; Carrière ; Crochet ; Gainsbourg, Serge ; Trenet, Charles.

Pagny, Florent

N'en déplaise à certains, le public a parfois raison. Raison contre la critique (ce qui n'est pas forcément le plus difficile), raison contre la rumeur du métier, raison même contre les artistes, à l'occasion. Car si Florent Pagny a parfois douté de Florent Pagny et de sa capacité à passer les ans, il semble bien que ses fans n'aient guère eu d'interrogations.

D'ailleurs, qui sont-ils ? Les professeurs de chanson peuvent très bien raconter ce que fut le peuple Clo-Clo ou ce qu'est la France de Johnny. Mais on ne sait pas aussi bien définir qui, d'aventure en aventure, suit Florent – car on l'appelle Florent, évidemment. On sait seulement que leur fidélité tient plus d'un choix pour toute une vie, comme pour Hallyday ou Julien Clerc, que d'une folie transitoire voire transitionnelle. Mais, cela non plus, personne ne l'aurait parié en 1987, à l'époque de *N'importe quoi*, tube inaugural qui ouvre le métier de la chanson à un jeune comédien. Il a vingt-six ans et, dans sa chanson qui s'en prend à la drogue, il révèle autant une grande voix qu'une grande gueule : « *Ah oui, tu crois / Qu'je vais rester planté là / À te voir partir dans tes délires / Et te laisser faire n'importe quoi ?* »

Pour la presse, c'est un drôle de client, à la fois rebelle et premier degré, amoureux de grosses motos et pas James Dean pour deux sous. Une sorte de Joe Cocker qui ne serait jamais passé par Woodstock… On ne parle pas encore de divorce entre le peuple et les élites, mais ce pourrait être un prologue. À gauche, on se demande s'il n'est pas un peu poujadiste avec *Laissez-nous respirer* en 1988 (« *Eh vous, Messieurs les plus grands / Oui vous, Messieurs les plus forts / Messieurs les plus chiants / Vous qu'avez jamais tort* »), puis on est assommé par *Presse qui roule*, sur son premier album, qui règle les comptes après le feuilleton journalistique autour de son idylle avec Vanessa Paradis (« *Presse qui roule pas vraiment cool / Presse qui coule me casse les couilles* »).

Ses années 90 sont fantasques mais cohérentes, impressionnantes d'efficacité

et toujours surprenantes. Pagny pourrait incarner la postmodernité dans son versant le plus populaire, entre Serge Lama et Toto, entre une gloire de divo et l'incendie maîtrisé du rock FM, entre les slows de Scorpion et l'art mikebrantien de la confession à paillettes. Dans les faits, ce sont des chansons signées Jean-Jacques Goldman, Pascal Obispo, Lionel Florence, David Hallyday, Zazie, Art Mengo, Christophe Miossec, Gérard Manset, parce qu'il est un des rares cas parmi tous les artistes évoqués dans ce *Dictionnaire amoureux* à comprendre qu'il gagnera, artistiquement, à ne plus écrire lui-même ses chansons.

L'or et le platine couvrent ses murs : *Est-ce que tu me suis ?*, *Caruso*, *Ça change un homme*, *Savoir aimer*, les reprises d'opéra de l'album *Baryton* ou une respectueuse visite à Jacques Brel, des duos, des *featurings* de prestige, des incursions dans l'électro ou la variété sud-américaine…

Il se fabrique une biographie étonnante, comme un Brel qui reviendrait tous les ans des Marquises. Son union avec une sublime Argentine le conduit à s'installer en Patagonie, avec famille, moutons et 4 x 4. Il n'en reste pas moins français. Il peut se permettre, lorsqu'il croise le fer avec le fisc, de sortir *Ma liberté de penser* et ses formules martiales : *« Quitte à tout prendre / Prenez mes gosses / Et la télé / Ma brosse à dents, mon revolver / La voiture ça c'est déjà fait /* […] *Je peux bien vendre mon âme au diable / Avec lui on peut s'arranger / Puisque ici tout est négociable / Mais vous n'aurez pas ma liberté de penser. »*

Avec lui, tout est de telles dimensions qu'on ne peut l'accuser vraiment de démagogie : il est à la fois énorme et à hauteur d'homme. Quand il chante *Vieillir avec toi*, chanson de Calogero et Marie Bastide, en 2013, on doit bien admettre qu'il résume autant une histoire de couple qu'une relation entre un artiste et son public : *« Oui je veux vieillir avec toi / Comme un grand arbre aux mille bras / Oui je veux vieillir avec toi / Je te porterai loin là-bas / Oui je veux vieillir contre toi / Là où la vie n'en finit pas. »*

Son rôle de juré de l'émission « The Voice – La plus belle voix » à partir de 2012 confirme tout à la fois une personnalité solaire et une popularité inattaquable – ainsi, accessoirement, que l'assomption crâneuse d'un goût vestimentaire singulier. On ne l'avait pas imaginé en Maurice Chevalier, et pourtant… Pagny sait se dépouiller de ses majuscules pour se faire partageur, distribuer ses vieux secrets à la ronde, comme si un jour une star n'avait plus le souci de construire sa statue, mais seulement celui d'être visible à qui le demande. Ce peut être une définition de la gloire ; ce peut être une définition de la sérénité.

Voir : Chevalier, Maurice ; Paradis, Vanessa ; Postmoderne.

Paillarde

On pourrait croire que l'existence de la chanson paillarde soit tout à fait naturelle dès lors que les hommes constatent qu'ils disposent à la fois de deux outils : une voix et un membre viril. Dans à peu près toutes les cultures de l'histoire humaine, on use de l'une pour célébrer l'autre aussi bruyamment que possible, et il est probable que, dans la Grèce antique, on ait chanté sur un air parent de notre *Bite à Dudule* les épisodes de la farce sexuelle qui donne naissance à Érichthonios, le quatrième roi d'Athènes. (Rappel des faits : le boiteux Héphaïstos, dieu du feu, en tentant de violer sa demi-sœur Athéna, déesse de la guerre et des maîtres d'école, éjacule sur sa cuisse ; elle s'essuie avec de la laine qu'elle jette à terre et le sperme divin engrosse la terre qui engendre Érichthonios.)

De toute éternité, donc, chants pornographiques, chants lascifs, chants métaphoriques… Mais la chanson paillarde est française, strictement française. La singularité de notre culture est d'avoir ajouté à la célébration chantée de l'acte de chair une virtuosité d'écriture qui, à la nécessaire outrance des motifs exposés, ajoute une recherche lexicale et narrative d'une exigence unique. La chanson paillarde est singulière par son alliance d'érudition et de grossièreté, de haute culture et de bas-ventre.

Il est donc bien français d'écrire que, dans *Le Musée d'Athènes*, « *On y voit Diane la chasseresse / Une queue plantée entre les fesses* » ou qu'« *On y voit Aristophane / Quand il se polit la banane* »… Ces jeux du verbe et de la chair ont tenté beaucoup de grandes plumes de l'âge classique, comme Prosper Mérimée, François Coppée ou Théophile Gautier. Et on ne voit pas pourquoi un Paul Verlaine écrivant des dizaines de poèmes pornographiques n'aurait pas chanté ces mêmes textes pour divertir ses compagnons d'absinthe…

Cette tradition de pornographie lettrée remonte sans doute aux Goliards des XII^e^ et XIII^e^ siècles, clercs itinérants souvent insolents et contestataires s'exprimant généralement en latin, mais se permettant aussi quelques embardées en langue du commun dans leurs chansons à boire. Au XIX^e^ siècle, des traditions éparses s'affirment, se structurent, se codifient et s'enracinent principalement chez les étudiants en médecine, subsidiairement chez les étudiants en droit ou chez les élèves officiers.

Ces jeunes gens cultivés, dans leur parcours, ne doivent pas seulement affronter la sévérité des maîtres et la concurrence dans les concours, mais aussi un ordre social qui corsète leurs libertés : futurs médecins condamnés au patient calvaire de l'internat, futurs professionnels du droit devant acheter leurs charges ou voués à la docilité professionnelle de la magistrature, jeunes militaires enfermés dans une discipline rigoriste… La paillarde est une soupape paradoxalement encouragée par la surveillance dont ces étudiants sont l'objet tout au long des régimes autoritaires qui se succèdent jusqu'à l'avènement de la III^e^ République. Ne pouvant pousser l'outrance de la chanson dans le domaine politique, ils approfondissent une tradition de la transgression sexuelle verbale, qui devient peu à peu la norme des corps de garde et des réunions à huis clos. Au temps des goguettes prolétaires, beaucoup de jeunes bourgeois laissent emprisonner leur créativité chansonnière dans ces lieux fermés, liés par une connivence inconsciente avec un appareil répressif qui prétend interdire à leurs créations d'en sortir.

Le clergé, l'école, la police, l'armée, la justice pourchassent à des degrés divers et pour des motifs variés tout ce qui ressemble à un recueil de chansons paillardes, même si à titre privé magistrats ou représentants de l'ordre en ont tous chanté et ne dédaignent pas d'en pousser une à l'occasion. C'est en partie pour cela que les chansons paillardes sont à la fois tellement célèbres et tellement méconnues : la main qui les écrit est parfois toute proche que celle qui les censure, comme Théophile Gautier qui cherche à empêcher la parution de ses textes pornographiques, dont le classique *De profundi morpionibus*. Leur origine bourgeoise garantit néanmoins à ces chansons une pérennité inaccessible à des répertoires plus populaires, notamment en raison de la persistance de sociabilités mâles imperméables à toute tentative de répression culturelle, parce que insoupçonnables de toute subversion politique.

Ainsi, aujourd'hui encore, on ne peut échapper aux chansons paillardes, surtout si l'on appartient à la bourgeoisie et que l'on fait les études qui garantissent d'y rester. Mais, même pour les autres, *Les Trois Orfèvres* ou *Les Filles de Camaret* surgissent facilement en colonie de vacances, au club de rugby, au régiment (pour ceux qui n'eurent pas la chance de bénéficier d'une certaine décision du président Chirac), au stage de voile, et évidemment au BDE des écoles de commerce ou dans les facultés de médecine… Et le plaisir de Georges Brassens ou de Pierre Perret de perpétuer ou d'étendre ce répertoire est partagé par nombre de personnages ornés de la rosette de la Légion d'honneur et assurés du respect du *Who's Who*.

Voir : Brassens, Georges ; Censure ; Goguette ; Perret, Pierre ; Sexe.

Paradis, Vanessa

Personne n'a vraiment envie d'être Vanessa Paradis. Et Vanessa Paradis aurait certainement envie de n'être que chanteuse et actrice. Or elle est le complément d'objet direct de milliers de titres d'une presse qui ne s'intéresse jamais à ce qu'elle chante ou à ses rôles – ou alors seulement sous la forme « le secret derrière la nouvelle chanson de Vanessa ». D'ailleurs, être seulement « Vanessa » dit bien l'injustice qui l'empêche d'être Gréco, Sylvestre ou Hardy.

Dans son cas, on a l'impression que le succès est un péché originel. Après quelques expériences sporadiques d'enfant, elle rencontre à quatorze ans le parolier Étienne Roda-Gil et le compositeur Franck Langolff. Séduits par ses grands yeux clairs, son front immense, ses dents du bonheur et surtout par sa voix à la fois juvénile et troublante, ils lui écrivent *Joe le taxi*, portrait inspiré à Roda-Gil par un vrai chauffeur parisien qui écoute des classiques sud-américains dans sa voiture. La chanson sort le 27 avril 1987. Début août, elle est en première place du Top 50 et y reste onze semaines. Tout l'été, tout l'automne, tout l'hiver, *Joe le taxi* passe et repasse sur toutes les radios, son clip est diffusé et rediffusé à la télévision. Cataclysme fondateur. Gloire internationale mais hostilité sans fard de beaucoup de médias, de beaucoup de gens, de beaucoup de copines d'école.

Tant pis pour le lycée, tant pis pour la vie normale. Premier album triomphal. Le cinéma arrive : elle incarne une adolescente amoureuse de son prof dans *Noce blanche* de Jean-Claude Brisseau. À la sortie du film, en novembre 1989 (elle va avoir dix-sept ans), retournement d'opinion des médias sérieux, qui comprennent qu'une star est née. Elle emporte le césar du meilleur espoir féminin, le prix Romy-Schneider et une Victoire de la musique. Ensuite, elle peut tout faire, y compris jeter des chansons d'Alain Souchon et Renaud pour faire tout un album avec Serge Gainsbourg. Et, alors, lui faire réécrire des textes qu'elle trouve trop faibles.

Jamais elle ne sera une artiste tiède. Elle sait jouer du glamour et de la fragilité, de la référence postmoderne et du recyclage des tendances du moment, de la luxuriance pop et du murmure intime… Les rencontres se succèdent, plus ou moins fécondes et plus ou denses, plus ou plus artistiques, plus ou moins importantes – Florent Pagny, Lenny Kravitz, Johnny Depp, M, Gaëtan Roussel, Benjamin Biolay… Et tous ces hommes sont convoqués au tribunal des paparazzi.

Car, en même temps qu'elle mène une vie d'artiste, elle reste au cœur d'un récit indiscret qui, toujours et partout, accompagne chacun de ses gestes. Ses albums et tournées, résolument espacés, montrent toujours une sensibilité ouverte, douée pour l'âcre comme pour le suave, capable d'incarner des félicités exquises comme de voiler les abîmes de pudeur. Vanessa Paradis n'est pas une star autarcique : d'album en album, elle démêle avec habileté l'entrelacs de ses influences et de ses envies. Elle pourrait tenir une place de petit maître auprès d'esthètes *middle class* qui chercheraient des singularités rassurantes et une conspiration aisément accessible. Au lieu de quoi, son écrasant succès inaugural l'a placée si haut que même ses murmures sont démesurément amplifiés. Quelques décennies plus tard, elle reste figée dans l'Olympe toc des *peoples* dont la vie extraordinaire et banale à la fois est censée bercer le sommeil des foules païennes. On en oublie les chansons parfois radieuses, un spleen perlé, un grain de voix élégamment charnel. On en vient trop souvent à chercher la chanteuse derrière l'icône.

Voir : Biolay, Benjamin ; Enfants ; Pagny, Florent ; Roda-Gil, Étienne.

Paris

« Il n'y a que deux sujets possibles de chanson : l'amour et Paris. » Cette boutade de George Gershwin nous comble évidemment, nous Français qui

m'aimons rien tant qu'être uniques au monde. Gerswhin a composé un poème symphonique sans paroles, *An American in Paris*, créé en 1928. On y entend distinctement le bruit des embouteillages, le trot menu des élégantes, la voix mâle des agents, la foule qui se presse au music-hall, le calme soyeux du jardin du Luxembourg… Il est significatif que ce ne soit pas seulement une description admirative : Gershwin raconte aussi le mal du pays d'un Américain en voyage et son plaisir à rencontrer un compatriote.

Car Paris n'est pas seulement la ville des Parisiens. Elle est la ville préférée du monde entier, qui en laisse l'usage et le soin à cette peuplade locale tout autant célébrée que brocardée. Depuis au moins *Voulez ouyr les cris de Paris* composé vers 1530 par Clément Janequin alors qu'il est curé dans le Bordelais ou l'Anjou, on n'a cessé d'écrire et composer sur les charmes, la cohue, la générosité, la rudesse, la cruauté, la splendeur d'une cité qui sera toujours à la fois fidèle et recommencée.

En termes comptables, c'est étourdissant : l'inventaire établi à la Bibliothèque historique de la ville de Paris s'arrête à 2 800 chansons – et encore ne compte-t-on ni la banlieue ni les chansons urbaines qui ne spécifient pas explicitement être situées *intra muros*. Riche depuis des siècles, la pratique de la chanson parisienne devient vraiment massive vers 1880, à la fois quand l'attraction de Paris sur les provinces devient irrésistible et quand l'édition musicale devient une industrie standardisée concentrée dans la capitale.

Avec des auteurs comme Aristide Bruant, avec la double créativité des cabarets montmartrois et des caf' conc' des grands boulevards, avec surtout des évolutions sociologiques qui inquiètent les Français de la fin du siècle, la chanson parisienne aligne des cohortes de marginaux, d'apaches, de chiffonniers, de filles perdues des fortifs et de surineurs arpentant les coins sombres de quartiers inquiétants. Alors, les chansons parisiennes sont autant de contes destinés à donner le frisson aux beaux quartiers et à la province que le mode d'emploi d'une ville et de ses banlieues qui s'accroissent démesurément jusqu'à 4 millions d'habitants.

Dominant jusqu'à la fin des années 30, ce thème du Paris populaire mais dangereux va céder le pas à celui de la ville prolétaire et fiérote, comme évidemment dans *Les Grands Boulevards* ou *Luna Park* avec Yves Montand. Puis s'imposera l'image de l'individu seul avec ses pensées, son malheur ou son spleen alors que résonne autour de lui l'énorme vacarme de la ville, ou le portrait d'une cité dont le pittoresque dissimule des vérités secrètes : *« Des sociétés / Très anonymes / Un député / Que l'on estime / Un petit mannequin / En confection / C'est pas le baise-main / Mais c'est si bon »,* écrit Léo Ferré dans *Paris*

canaille, censuré en 1953.

Tout du long de cette histoire s'entrelacent deux thématiques presque également profuses et tout aussi constantes. D'abord, l'exaltation de la ville en elle-même comme décor ou comme personnage. Et ce Paris-là s'entend partout, dans la chanson poétique, la chanson populaire sentimentale, la chanson humoristique, le rock français, le rap… C'est, à la même époque, *Les Prénoms de Paris* de Jacques Brel et *Paris tu m'as pris dans tes bras* d'Enrico Macias, c'est le tournis de *À Paris* de Francis Lemarque (« *À Paris / Quand un amour fleurit / Ça fait pendant des semaines / Deux cœurs qui se sourient / Tout ça parce qu´ils s´aiment /À Paris* »), c'est dans des centaines de chansons la mythologie d'une ville qui offre l'amour partout et toujours. Et on ne compte plus les chansons célébrant Pigalle, Montmartre, Ménilmontant ou Saint-Germain-des-Prés, selon les époques, tout comme les cartes postales de telle ou telle rue, souvent célébrée précisément pour sa banalité de rue parisienne.

Par ailleurs, peu après la Première Guerre mondiale, commence à s'exprimer le désamour, la critique voire la colère, comme avec la chanson *Que fais-tu Paris ?* de Léon Bousquet en 1920 : « *Du paysan quittant sa terre /* […] *Que fais-tu, Paris, que fais-tu ? / Du matin au soir dans l'usine / Devant une lourde machine / Ah ! tu lui fais courber l'échine / Paris !* »

Les spectaculaires transformations de la ville et la disparition de ses villages conduiront à la célébration du Paris perdu, perpétuellement paré de couleurs de songe et d'innocence face au réel clinquant des promoteurs et des urbanistes : *Paris ma rose* d'Henri Gougaud en 1964, *Un enfant quitte Paris* de Jean Ferrat en 1966, *Paris je ne t'aime plus* de Léo Ferré et *Paris n'a plus l'air de Paris* de Georges Chelon en 1970, *Paris an 2000* de Jean Ferrat ou *Notre rue de Paris* d'Alain Barrière en 1972…

La chanson de Paris, qu'elle soit positive ou négative, est un passage obligé dans tous les répertoires et dans toutes les carrières. Cet enracinement peut être authentique et factice à la fois, comme chez Maurice Chevalier, qui endosse une panoplie d'enfant de Ménilmontant si vraie qu'elle fait oublier combien sa musique et ses techniques de scène doivent à Londres et New York. Et, de Mistinguett à Arletty, l'accent faubourien est autant une identité qu'une technique. Dans les années 70 et 80, ce jeu sera revivifié par Renaud ou François Hadji-Lazaro avec son groupe Pigalle, puis par les Têtes raides ou Java. Ces dernières années, Zaz ou Olivia Ruiz, par exemple, poursuivent une tradition qui a même touché Alibert, porte-étendard de la chanson marseillaise, qui commence sa carrière discographique en enregistrant en 1928 la chanson *Mon Paris (Ah ! qu'il était beau mon village)*, composée quelques années plus tôt par

Vincent Scotto.

Cette dernière chanson parle au passé des beautés et des charmes perdus de la ville. Ces dernières années, on continue de chanter Paris de la même manière, en célébrant moins son présent que sa mémoire, voire ses regrets : *Paris boulevard* de Mano Solo, *Paris Paris* de Benjamin Biolay, *J'aime plus Paris* de Thomas Dutronc… Après tout, tant qu'à aimer, pourquoi ne pas aimer nostalgiquement ?

Voir : Accent ; Bruant, Aristide ; Chevalier, Maurice ; Gréco, Juliette ; Lemarque, Francis ; Marseille.

Perret, Pierre

On l'aura souvent chanté en chœur : « *Ouvrez, ouvrez la cage aux oiseaux / Regardez-les s'envoler, c'est beau / Mes amis si vous voyez des p'tits oiseaux prisonniers / Ouvrez-leur la porte vers la liberté.* » Ou alors : « *Tout, tout, tout / Vous saurez tout sur le zizi.* » Ou alors : « *Les jolies colonies de vacances / Merci papa, merci maman / Toute l'année on voudrait qu'ça r'commence / Youkaïdi aïdi aïda.* » Ou alors : « *C'est pour ça qu'on l'aime dans notre HLM / Chez le beau Riri ou dans l'bistrot de la mère Tatzi / On l'appelle Cuisse de mouche, fleur de banlieue / Sa taille est plus mince que la retraite des vieux / Elle chante tout le temps sans finir sa chanson / C'est la faute sans doute à ses tout petits poumons.* »

On a beaucoup chanté Pierre Perret à l'école, en famille ou à l'écart des parents, mais on continue à découvrir chez lui des merveilles embusquées dans ses chansons. On chantait à l'instant *Cuisse de mouche*, auquel aucun Français n'a pu échapper depuis sa sortie en 1968. Mais a-t-on tous remarqué, au troisième couplet, les deux vers qui décrivent l'amoureux de la jeune fleur de banlieue : « *Il a plutôt l'air d'une virgule dans* Les Misérables / *Que d'un trait d'union dans* L'Amant de Lady Chatterley » ?

Ainsi est Pierre Perret, chanteur immensément populaire et magnifiquement lettré, jouisseur et orfèvre, paillard et poète, hilare et grave. Cet auteur-compositeur-interprète écrit dans deux encres : l'une pour l'été des sens, l'autre pour le printemps des cœurs ; l'une pour parler nichons entre gars, l'autre pour poser sa tête sur les genoux de la femme qu'il aime…

Comme il y a la lune et le soleil, comme il y a le cœur et la fesse, il y a deux

Pierre Perret. Chez l'un, les filles ont le sein généreux et la croupe avide, les voisins passent de bonnes trognes aux fenêtres et choquent les verres en lâchant de larges refrains, les gamins s'étourdissent de bêtises sous l'œil complice d'adultes heureux. Avec l'autre, le monde au-dehors est affreux, on doit consoler chacun, le cœur ne cesse de saigner que par amour – le bel amour des livres et des chansons. Il faut parfois se secouer la mémoire pour réaliser que le bon gars des blagues pas ragoûtantes du *Tord-boyaux* est le même que l'humaniste de *Lily* qui a donné son nom à quelques dizaines d'écoles, que l'amant égrillard de *La Corinne* et le bon tonton farceur d'*Ouvrez la cage aux oiseaux* sont cachés derrière le collectionneur passionné de dictionnaires et de grimoires de la vieille langue de France.

D'ailleurs, ses débuts dans la vie balancent entre l'art et le trivial, entre l'éther des songes et la limonade familiale. Pierre Perret est né en 1934 à Castelsarrasin, où son enfance se déroule, heureuse, dans le café-restaurant de son père, le Café du Pont. Au parler fleuri de son Sud-Ouest il ajoute l'apprentissage du saxophone au conservatoire de musique de Toulouse, qu'il suit en même temps que le conservatoire d'art dramatique. Premiers pas professionnels avec les orchestres de bal et du Molière de province, jusqu'à ce que, en 1953, au cours d'un voyage à Paris, il se lie d'amitié avec Georges Brassens, alors en pleine ascension.

Le bon Georges l'encourage à écrire ses premières chansons, tandis que l'écrivain Paul Léautaud, vieil ermite misanthrope, le guide dans ses lectures. En 1957, il est remarqué à la fois par Jacques Canetti et Eddie Barclay, commence à multiplier les passages dans les cabarets parisiens, enregistre son premier 45 tours, *Moi j'attends Adèle*, rencontre Simone Mazaltarim qui devient la compagne de sa vie et qu'il rebaptise Rebecca.

En 1958, patatras ! Une pleurésie l'envoie au sanatorium : il doit cesser toute activité pendant deux ans. À son retour, son premier album, *Le Bonheur conjugal*, n'est pas un succès : Barclay lui rend son contrat. Grave erreur car, passé chez Vogue, il connaît en 1963 un démarrage fulgurant avec *Le Tord-boyaux*. Dès lors, les tubes s'enchaînent : *Trop contente* (1964), *La Corrida* (1965), *Les Jolies Colonies de vacances* (1966), *Tonton Cristobal* (1967), *Ouvrez la cage aux oiseaux* (1971), *Le Zizi* (1974), *Lily* (1977), *Mon p'tit Loup* (1979)…

Grand inventeur de formules truculentes, praticien d'un érotisme au verbe haut, *punchliner* virevoltant, Pierre Perret est aussi un écrivain : des livres de souvenirs vendus par tonnes, des livres savants et gourmands sur les parlers populaires ou professionnels… Passionné de cuisine et de banquets d'amis, ce travailleur austère s'enferme seul pendant des semaines pour écrire et polit certaines chansons pendant des années avant de les enregistrer. Et, même avant de graver une fascinante anthologie de la chanson paillarde, il potasse une documentation colossale.

C'est ce qui le sauve dans tous les procès en facilité, en beauferie ou en sexisme : Perret est un agent secret du bon Dieu chez le diable. Il y a beaucoup d'intempérance dans ses chansons, beaucoup d'ivresse, de goinfrerie, de délire érotique, mais jamais l'ombre noire du vice, l'amertume de l'égoïsme. Pierre Perret est le plus sain des obsédés sexuels, le plus moral des libertins. Ce petit démon aux intentions taquines titille le péché pour le rendre savoureux. Ainsi, les méfaits qu'il chante sont tous délicieux : *La Vaisselle cassée* pour les enfants et, pour les grands, mille concupiscences bien intentionnées et cent adultères radieux…

Il raconte combien il lutine la femme de son voisin et, aussi, tend à la France le miroir de *Lily*, la plus tendre, la moins amère, la plus généreuse chanson antiraciste écrite dans ce pays. Et c'est lui encore qui, après que l'on a tous ensemble chanté les braves refrains familiaux des *Jolies Colonies de vacances* et de *Tonton Cristobal*, nous murmure du bout des lèvres que le bonheur est possible malgré les horreurs faites aux humains, qu'« *On verra le fleuve Amazone / Et la vallée des Orchidées / Et les enfants qui se savonnent / Le ventre avec des fleurs coupées / T'en fais, pas mon p'tit loup, / C'est la vie, ne pleure pas* ». Ah ça, non ! Avec Pierre Perret, on ne pleure pas…

Voir : Brassens, Georges ; Paillarde ; Sexe.

Petit format

Avant de les écouter, les Français ont chanté les chansons – c'est pour cela, rappelons-le, qu'on les appelle *chansons*. On imagine aisément qu'on se les soit transmises de mémoire, ou dans des carnets de chant manuscrits, ou avec des recueils édités par les continuateurs de Jehan Chardavoine. Mais le vecteur le plus important de la diffusion des chansons a été pendant des générations le petit format. C'est le petit format qui permet à des millions de Français de tout âge et de toute condition de choisir ce qu'ils vont chanter ; c'est le petit format qui structure l'activité d'une dynamique filière économique et oriente la création, quelques générations avant que le disque ne prenne le pouvoir.

Le petit format est une feuille de papier d'un format intermédiaire entre le A3 et le A4, pliée en deux. La partition proprement dite figure sur la double page centrale, en écriture strophique et, le plus souvent, pour piano et voix. En première page, le titre de la chanson et, la plupart du temps, une illustration. Celle-ci n'est parfois qu'un portrait de l'interprète qui a créé la chanson (Dranem, Mayol, Maurice Chevalier, Édith Piaf, Yves Montand…), mais il s'agit souvent d'une gravure très soignée, peintres et dessinateurs travaillant non seulement d'après le texte, mais souvent selon les *desiderata* de l'auteur. Des petits formats sont illustrés par de grands artistes comme Henri de Toulouse-Lautrec, Jules Chéret ou Théophile-Alexandre Steinlein.

En quatrième page, on trouve le catalogue des œuvres du même auteur – Montéhus, par exemple – ou du répertoire de l'interprète – Paulus ou Eugénie Buffet… Mais, le plus souvent, c'est l'éditeur de la chanson qui promeut son catalogue. Car le petit format domine l'industrie musicale comme l'enregistrement vendu sous forme de disque la dominera à partir des années 50.

Pendant la première moitié du XX^{e} siècle, les petits formats constituent le principal commerce de musique, les rouleaux de cire et le disque n'étant qu'une ressource marginale pour l'ensemble de la filière. Des centaines d'éditeurs de chansons fournissent les orchestres, les régiments d'artistes du caf' conc' mais aussi le public. Car en ce temps où l'on rencontre un piano dans toute maison bourgeoise, dans toute collectivité – auberge des faubourgs ou patronage des beaux quartiers –, dans tout hôpital, dans tout pensionnat, on trouve partout un classeur, une sacoche, un carton de petits formats. Dans les ateliers de confection, de modistes ou de bouquetières, les patrons préfèrent toujours que l'on chante plutôt que l'on parle. Aussi, dans certaines annonces d'emploi de l'époque, des ouvrières précisent, outre leurs références professionnelles, qu'elles disposent d'une voix entraînante et d'un bon répertoire.

Le petit format permet à la France de chanter plus que jamais dans son histoire : dans un pays où, en deux générations, l'analphabétisme a presque été éradiqué, les éditeurs impriment les airs lancés au caf' conc' dès le lendemain matin de leur création, les opérettes et même les opéras sont débités en petits formats vendus au foyer du théâtre, les chanteurs des rues gagnent leur vie en passant le chapeau mais aussi en vendant les petits formats des chansons qu'ils viennent d'interpréter devant les badauds. Ce qui était un artisanat au temps du Pont-Neuf est devenu une industrie : il n'est qu'à voir l'abondance et le prix modique des petits formats du début du XX^e^ siècle dans les brocantes pour se faire une idée du nombre qu'il s'en est imprimé…

La décadence du petit format sera tardive et directement liée à l'explosion du 45 tours. Les vieilles collections de la presse professionnelle permettent même de dater précisément le basculement. Car la sortie de *Bambino* chanté par Dalida, fin 1956, est d'abord un phénomène « normal » avec un premier succès immédiat chez les marchands de musique imprimée mais, très vite, l'emballement est spectaculaire chez les disquaires. Le compte s'arrêtera deux ans plus tard, puisque *Bambino* sera classé dans les hit-parades jusqu'à la fin de 1958. Et le résultat est symboliquement significatif, même si sa précision statistique n'est pas certaine : *Bambino* s'est vendu autour du million d'exemplaires en 45 tours comme en petits formats. Barclay, qui est à la fois la maison de disques de Dalida et l'éditeur de *Bambino*, claironne ce triomphe à égalité dans les deux économies : la filière traditionnelle des partitions posées sur le piano des amateurs et l'industrie moderne du 45 tours. Autrement dit, il y a autant de gens pour avoir envie de chanter *Bambino* que de gens qui veulent l'écouter. La chanson est encore un objet convivial – au sens illichien –, au cœur d'une culture populaire de l'appropriation des œuvres. Mais une culture qui privilégie la consommation passive va bientôt affirmer sa domination.

Quand, en 1962, quelques mois après sa sortie, Philips annonce que Johnny Hallyday vient de parvenir à un million d'exemplaires de *Viens danser le twist*, il ne s'agit que de disques. Le petit format a perdu sa guerre.

Voir : Chardavoine, Jehan ; Dalida.

Piaf, Édith

Édith Piaf n'est pas seulement une vedette de la chanson dont la carrière a

dominé la musique populaire en France pendant un quart de siècle. Elle est un symbole d'une certaine France perpétuellement écrite et réécrite. Comme la tombe du Soldat inconnu, le mur des Fédérés ou le bicorne de Napoléon Bonaparte, elle est ce que l'historien Pierre Nora a baptisé un lieu de mémoire. Elle est aujourd'hui un objet saturé de significations, de légendes, de théories, de mythes, de clichés, de vérités successives, contradictoires ou parallèles, ce qui est bien plus grand que la vie et la carrière d'Édith Giovanna Gassion, dite Édith Piaf.

Dire Édith Piaf, ce n'est pas seulement évoquer son œuvre mais aussi son usage : d'immenses chansons perpétuées de génération en génération, la Môme comme icône cinématographique, plusieurs récits en images d'Épinal à destination de publics différents, un mythe d'universalité française archétypale, un déclencheur automatique d'images d'un bon vieux temps forcément plus simple et plus doux qu'aujourd'hui…

L'histoire d'Édith Piaf a toujours servi à tout cela, déjà de son vivant. Au commencement, elle est une fille du pavé de Paris que l'on montre aux snobs, aux intellectuels, aux riches. Elle devient vite la chanteuse aimée des rois que l'on vénère dans les soupentes des faubourgs, la muse des poètes et l'idole des forts des Halles, le rêve des plus humbles dans des music-halls de sous-préfecture et l'émerveillement exotique des rois du dollar à Carnegie Hall. D'année en année – et jusqu'à aujourd'hui – elle nous offre de nous croire, pour quelques minutes, *Les Amants d'un jour* ou *L'Homme à la moto*, le riche homme de *La Goualante du pauvre Jean* ou la fille de joie de *L'Accordéoniste*, l'amoureuse éperdue de *L'Hymne à l'amour* ou l'âme meurtrie demandant pitié dans *Mon Dieu*.

Sa vie sera déjà spectaculairement pathétique sans avoir besoin d'en rajouter – mais la légende en rajoute volontiers. Édith Gassion n'est pas née à même un trottoir de la rue de Belleville, mais à l'hôpital Tenon, en décembre 1915. Son père, Louis-Alphonse Gassion, est acrobate de rue mais présentement sous les drapeaux, sa mère est chanteuse lyrique sous le nom de Line Marsa. Après avoir été ballottée de-ci, de-là, elle vit une partie de son enfance dans une maison close en Normandie. Puis son père l'emmène avec lui : il fait son numéro, et la gamine passe le chapeau. Un jour, elle pousse une chanson, une deuxième, une troisième. Très vite, elle remarque qu'ils gagnent plus d'argent quand elle chante sans que son père fasse son numéro. À quinze ans, elle vole de ses propres ailes. À dix-huit ans, elle accouche d'une petite fille, Marcelle, née des œuvres d'un gars du pavé, Louis Dupont dit P'tit Louis. Le seul enfant d'Édith mourra à l'âge de deux ans d'une méningite.

En 1935, alors qu'elle chante dans la rue, elle est repérée par Louis Leplée,

directeur du Gerny's, sur les Champs-Élysées, un des cabarets les plus courus de Paris. Elle a passé sa vie sur le trottoir, elle est minuscule (un mètre quarante-sept) : Leplée la baptise la Môme Piaf, par allusion aux moineaux de Paris. En quelques semaines, elle est lancée, avec sa petite robe noire de ménagère, sa voix à faire pleurer les pierres et son répertoire réaliste d'une noirceur orthodoxe. Premiers enregistrements mais aussi premiers titres dans la presse quand Leplée est assassiné, premier rebond avec l'entrée en scène de Raymond Asso, ancien légionnaire, militant anarchiste et chanteur occasionnel qui l'aide à se construire un répertoire original : *Elle fréquentait la rue Pigalle*, *Je n'en connais pas la fin*,*Le Grand Voyage du pauvre Nègre*, *Un jeune homme chantait*, *Mon amant de la Coloniale*, *La Fanon de la Légion* et évidemment *Mon légionnaire*, écrit à l'origine pour Marie Dubas dont l'ami de cœur est alors sous les drapeaux en Afrique du Nord, et que Piaf lui chipe. Asso lui présente Marguerite Monnot, pianiste qui fut l'élève de Vincent d'Indy et d'Alfred Cortot et qui va composer pour elle des dizaines de chansons sur des textes des plus grandes plumes du siècle.

Piaf et Monnot vont aussi être le premier « couple » auteur-compositeur féminin de la chanson française : Édith écrit le texte et Marguerite compose. Leur sommet ? *L'Hymne à l'amour*, en 1949. Car, dès 1940, Piaf écrit. Certaines de ses chansons ne seront découvertes que des décennies plus tard, comme *Je ne veux plus laver la vaisselle*, enregistré en 1943 et révélé en 2003 : *« Je n'veux plus laver la vaisselle / Je n'veux plus vider les poubelles / Trier le linge sale de l'hôtel / Brûler mes mains dans l'eau de Javel / Car j'ai un amoureux / Amoureux, nom de Dieu ! / Il mesure un mètre quatre-vingts / Ça en impose crénom d'un chien / Tout l'monde me dit qu'c'est un vaurien / Mais comme je suis une fille de rien / Ça les embête qu'on s'aime bien / Mais moi j'l'aime bien mon propre à rien. »* Deux ans plus tard, elle écrit *La Vie en rose*…

À ce moment-là, elle est devenue la plus populaire chanteuse de France, tant sa voix a été une compagne fidèle du pays vaincu et occupé. Dans l'euphorie de l'après-guerre, elle rencontre le jeune Yves Montand (lui-même revendiquera être le propriétaire d'*« Un rire qui se perd sur sa bouche »* dans *La Vie en rose*) qui sera le premier artiste pour lequel elle joue le rôle de Pygmalion. Suivent Les Compagnons de la chanson pour les beaux yeux de leur leader, Jacques Pills qu'elle épousera, Georges Moustaki qui ne tiendra pas longtemps mais lui laissera *Milord*, Eddie Constantine qui ne s'attarde guère, Charles Dumont qui lui résiste, Théo Sarapo qu'elle transforme en chanteur et qui sera son veuf… Et puis tous les autres – sportifs, journalistes, personnages des coulisses – avec au sommet le boxeur Marcel Cerdan, qui disparaît dans l'accident de l'avion le ramenant vers New York alors que leur histoire commence à décliner.

Évidemment, cette tragédie, en 1949, ouvre une seconde séquence légendaire : les coups du sort. Des accidents de voiture, des interventions chirurgicales, des deuils, des maladies, et le duo infernal de l'alcoolisme et d'une consommation délirante de médicaments prescrits par les Diafoirus du moment… Cela n'empêche pas le succès, jusques et y compris *Non je ne regrette rien* de Charles Dumont et Michel Vaucaire, en 1961, hymne d'une vie dont chacun sait qu'elle s'achèvera bientôt – « *Non ! Rien de rien / Non ! Je ne regrette rien / Ni le bien qu'on m'a fait / Ni le mal, tout ça m'est bien égal.* »

Peu après surviennent le dernier amour, la dernière exhibition, le dernier chapitre d'une histoire à la fois pathétique et délirante. Alors que les yé-yé déferlent, alors que son humaine machine est à bout de souffle, Édith Piaf rencontre Théo Sarapo à l'été 1961, lui fait chanter avec elle *À quoi ça sert l'amour* dans un grinçant contraste de jeunesse et d'épuisement. Puis, vaincue, Édith Piaf doit abandonner son métier au printemps 1963. La mort la surprend en octobre, près de Cannes, alors qu'elle n'a pas quarante-huit ans. Son corps est discrètement transporté à Paris, où son décès n'est constaté que le lendemain. Quelques heures après avoir appris sa mort, succombe à son tour son cher ami Jean Cocteau, rescapé comme elle du Gerny's et des belles années 30 où l'on avait osé croire que la culture des lettrés et celle du plus large peuple pouvaient se rencontrer, se fondre, se confondre.

L'Église romaine crache sur son cercueil ou plutôt – mais c'est pire – lui refuse des obsèques religieuses. Selon *L'Osservatore Romano*, Édith Piaf vivait « en état de péché public ». Le quotidien du Vatican ajoute, comme oraison funèbre, qu'elle était une « idole du bonheur préfabriqué » – Piaf et le bonheur, une sinistre blague. Une énorme foule suit son cortège funéraire jusqu'au cimetière du Père-Lachaise.

On ne l'oublie pas, contrairement à d'autres défunts. On continue à consommer ses chansons, on continue à se faire prendre la main par cette chanteuse morte. Elle parvient à incarner une force, une vitalité, un désespoir dans lesquels tous les Français aiment à se reconnaître, un jour ou l'autre. Résumons : Mireille Mathieu a le temps d'éclore, prospérer puis se faner sur le

terreau des cendres d'Édith Piaf sans que celle-ci ait fait mine d'amorcer un seul pas vers la sortie.

Le plus fascinant n'est d'ailleurs pas la pérennité du mythe, mais qu'il soit aussi mythique ; ce n'est pas qu'on aime Piaf après tout ce temps, mais qu'on l'aime presque malgré Piaf, à rebours souvent de la réalité de sa personne et de sa carrière.

On ne veut pas accepter que cette « chanteuse pour concierges », cette « chanteuse pour vendeuses de Prisunic » (ces qualificatifs pleuvaient dru de son vivant) échange une régulière correspondance avec Jean Cocteau, Prince des poètes, magicien du verbe et médium de la postérité. La France en est restée à l'admiration bourgeoise de Léo Ferré dans *À une chanteuse morte* en 1967 : « *T'avais un nom d'oiseau et tu chantais comme cent / Comme cent dix mille oiseaux qu'auraient la gorge en sang / À force de gueuler, gueuler même des conneries / Mais avec quelle allure ! T'étais un con d'génie.* » C'est-à-dire : Piaf n'est que chansons idiotes pour faire pleurer Margot, écrites par des mercenaires et portées au zénith par une voix d'exception.

Or Jean Cocteau n'a pas été un camarade aussi condescendant que Léo Ferré : *Le Bel Indifférent*, la pièce qu'il a écrite pour elle en 1940, serait une parenthèse, un incident – la chanteuse populaire égarée dans les ors et velours du théâtre respectable. Curieusement, la critique – même posthume – ne s'attarde guère sur la parenté qu'il y a entre le personnage que lui donne Cocteau et la femme qu'elle incarne dans la plupart de ses chansons. Pendant une quarantaine de minutes, elle parle à un homme qui ne dit pas un mot et lit son journal. Un discours tour à tour amoureux, rageur, suppliant, révolté, veule, jaloux, désespéré… Son ami et admirateur lui propose de prolonger dans la prestigieuse salle des Bouffes-Parisiens, l'ancien théâtre de Jacques Offenbach, la représentation de la dépendance amoureuse qu'elle étale déjà dans beaucoup de chansons. Cocteau transporte la voix des cœurs humbles dans un temple de la culture savante. Ce n'est pas un contre-pied, c'est une connivence…

Or cette complicité contrevient à trop de clichés et de conforts : l'imagerie cinématographique qui admet que Marlene Dietrich traverse le décor de Piaf, mais pas ce poète-là. D'ailleurs les gardiens de la mémoire de Cocteau tiennent également à distance la figure de la chanteuse – trop peuple, trop inexplicable dans le carnet d'adresses du poète.

Ainsi Édith Piaf est-elle assignée à résidence en tant que chanteuse populaire et rien d'autre. Peu importe, après tout, quelle est la vérité des images projetées sur elle, puisque nous réécrivons toujours le même palimpseste d'une Piaf éternelle et tranquillement inoffensive. On oublie ses incroyables bévues de

l'Occupation, comme la maison close fréquentée par la Gestapo française de la rue Lauriston à l'étage de laquelle elle élit domicile, les concerts dans les camps de prisonniers en Allemagne ou l'entrevue prévue avec l'effrayant Joseph Goebbels annulée au dernier moment. On admet volontiers la fable de sa « Résistance », gobée goulûment par le Comité d'épuration et rarement remise en cause avec franchise. Sans doute la préfère-t-on attachée à la seule réalité sordide des meublés de Pigalle et des cadences infernales de ses tournées des années 50 – une Piaf toujours victime et impossiblement coupable.

Tout cela, sans doute, car elle contribue à nous définir. Nous sommes le pays du vin heureux, du saucisson partagé et de Piaf que l'on chante pour se tenir chaud. Il ne faudrait pas que cette chanteuse, alors, soit trop intelligente, trop rouée, trop brillante. Qu'elle reste impeccablement tragique, maudite, sublime. Tout comme notre vin de France n'est pas jamais trafiqué et comme notre saucisson est toujours pur porc.

Voir : Bon vieux temps, Le ; Francité ; Montand, Yves ; Moustaki, Georges ; Occupation.

Plaisir d'amour

Plaisir d'amour est sans doute la chanson française le plus souvent enregistrée. C'est aussi une des chansons américaines le plus souvent enregistrées. Pourtant, elle sort d'un livre.

La jeune et pure Célestine est séparée de son fiancé par des spadassins qui cherchent à l'enlever. Elle s'enfonce dans les bois pour y trouver refuge. Dans sa détresse, « Elle entendit au bas de la grotte le son d'une flûte champêtre, elle écoute ; et bientôt une voix douce, mais sans culture, chante sur un air ces paroles : "*Plaisir d'amour ne dure qu'un moment / Chagrin d'amour dure toute la vie / J'ai tout quitté pour l'ingrate Sylvie / Elle me quitte et prend un autre amant / Plaisir d'amour ne dure qu'un moment / Chagrin d'amour dure toute la vie*" / […] "Qui le sait mieux que moi ?", s'écria Célestine en sortant de la grotte pour parler à celui qui chantait. C'était un jeune chevrier, assis au pied d'un saule, et regardant avec des yeux mouillés de pleurs l'eau qui serpentait sur les cailloux. »

Voici comment, dans *Célestine, nouvelle espagnole*, œuvre de Jean-Pierre Claris de Florian parue pour la première fois en 1784, apparaît *La Romance du*

chevrier, que l'on connaît aujourd'hui sous le titre de *Plaisir d'amour*. L'année suivante, Jean Baudrais publie cette *Romance* dans ses *Étrennes de polymnie, recueil de chansons, romances, vaudevilles, gravés avec de la musique nouvelle*, à la page 211, avec une musique de Jean-Paul-Égide Martini et un accompagnement de guitare de Ange-Étienne-Xavier Poisson de La Chabeaussière.

Une abondante histoire commence, qui va traverser toutes les époques, tous les genres, tous les styles. Le texte est donc l'œuvre de Jean-Pierre Claris de Florian, né en 1755, fils d'un nobliau ruiné et élevé par son oncle, époux d'une nièce de Voltaire. C'est un garçon charmant, entré à vingt ans comme page du duc de Penthièvre. Doté d'un beau charisme et d'une belle plume, il fait son chemin comme dramaturge et comédien, jouant ses propres pièces dans les meilleures maisons. À trente-trois ans, en 1788, il entre à l'Académie française. Ses comédies, ses romans, ses fables (les meilleures après La Fontaine, dit-on) révèlent un délicat peintre en sentiments purs, avec maints chevaliers chevaleresques, bergères en pamoison et ruisselets chantants…

Ce voltairien s'engage dans la Révolution française, porte la cocarde tricolore et prend des responsabilités dans le nouveau pouvoir, avant d'être banni de Paris, comme beaucoup de modérés. Sous la Terreur, il continue de donner des soirées de théâtre, de chant et de poésie, comme un antidote aux effrois du moment. Emprisonné en même temps que des milliers d'autres « ci-devant », il est libéré par le 9 Thermidor. Mais il meurt peu après, le 12 septembre 1794. Sainte-Beuve écrira plus tard : « Son organisation, délicate et faite pour le bonheur, n'avait pu résister à l'ébranlement de tant d'émotions. Il n'avait que trente-neuf ans. »

À ce moment-là, Jean-Paul-Égide Martini va très bien. Le succès de son opéra *Sapho*, en cette même année 1794, lui apporte une nomination au poste d'inspecteur du conservatoire de Paris. De son vrai nom Johann Paul Aegidius Schwarzendorf, il est né dans le Haut-Palatinat mais a fait toute sa carrière en France, au service du prince de Condé puis du comte d'Artois, avant d'être serviteur de l'État sous la Révolution et l'Empire, puis d'être fait Surintendant de la musique royale en 1814, deux ans avant sa mort. Ce Français d'origine allemande et au nom italien est un compositeur prolifique dans tous les genres, de l'opéra à la musique militaire, mais aussi un théoricien, un pédagogue, un organisateur. Mais ce n'est pas parce qu'il est un des premiers fonctionnaires de la musique que *Plaisir d'amour* passe à la postérité.

Est-ce l'évidence du refrain, devenu un proverbe (« *Plaisir d'amour ne dure qu'un moment / Chagrin d'amour dure toute la vie* »), est-ce la splendeur toute simple de la mélodie de Martini ? Toujours est-il que *Plaisir d'amour* traverse le

temps avec une ardeur unique : Hector Berlioz en écrit une instrumentation pour petit orchestre en 1859, le caf' conc' l'inscrit à son répertoire tout comme les salons bourgeois où chantent les jeunes filles bien éduquées, les pionniers de l'enregistrement s'en emparent (Mercadier en 1902, quatre autres en 1903, une trentaine avant 1914…), suivis génération après génération par des stars, des débutants, des chanteurs classiques, des rockers, des interprètes inattendus, des défenseurs du meilleur goût, des « piauleuses » kitsch…

On compte des centaines d'enregistrements, pour le meilleur et pour le pire, chez les musiciens savants comme dans la variété la plus commerciale : Ninon Vallin (1928), Yvonne Printemps (1931), Georgetty (1931), Fred Gouin et Louis Zucca (1932), Ray Ventura (1932), Réda Caire (1933), Marian Anderson (1934), Charpini et Brancato (1937), Rina Ketty (1939), Tino Rossi (1955), Elisabeth Schwarzkopf (1957), Mado Robin (1958), Suzy Delair (1958), Simone Couderc (1959), Colette Renard (1961), Michel Dens (1962), Victoria de Los Angeles (1964), Eddy Mitchell (1964), Les Quatre Barbus (1964), The Seekers (1964), Marcel Merkès (1964), Marianne Faithfull (1965), André Dassary (1966), Béatrice Arnac (1967), Renée Doria (1967), Joan Baez (1968), les Sœurs Étienne (1968), Georges Guétary (1968), Marcel Mouloudji (1969), Nana Mouskouri (1971), Cora Vaucaire (1972), Francis Linel (1973), Jack Lantier (1976), Renato Bruson (1980), George Chakiris (1982), Daniel Guichard (1983), Dorothée (1985), Mireille Mathieu (1986), Serge Kerval (1988), The King's Singers (1992), Gabriel Yacoub (1993), Helen Merrill (1993), Alain Vanzo (1993), José Carreras (1994), Barbara Hendricks (1995), Demis Roussos (1996), Charlotte Church (1999), Marie Denise Pelletier (2000), Andrea Bocelli (2002), Emmylou Harris (2003), Nick Drake (2004), Juan Rozoff (2007), Jac Berrocal (2014)…

Et aussi Montgomery Cliff dans le film *L'Héritière* de William Wyler (1949), Luis Mariano interprétant le rôle du chanteur Garat dans *Napoléon* de Sacha Guitry (1954), Bourvil dans *Le Corniaud* de Gérard Oury (1965), Anna Karina dans *La Religieuse* de Jacques Rivette (1967), Brigitte Bardot et Guy Marchand en duo dans *Boulevard du rhum* de Robert Enrico (1971), Annie Girardot et Darry Cowl dans *Elle cause plus…, elle flingue* de Michel Audiard (1972), Barbara Sukowa dans *Lola, une femme allemande* de Rainer Werner Fassbinder (1981), Éloïse Decazes dans la bande originale de *L'Apollonide, souvenirs de la maison close* de Bertrand Bonello (2011)…

Il était assez naturel que cette mélodie devienne autre chose. Par exemple, une bonne affaire pour trois aigrefins de la musique. En 1961, sort *Can't Help Falling in Love with You*, créé par Elvis Presley dans le film *Blue Hawaii* et aussitôt publié en disque. Cette chanson sera enregistrée à son tour des centaines

de fois : Brenda Lee, Perry Como, Arlo Guthrie, U2, Doris Day, Julio Iglesias, UB40… La chanson est signée par trois auteurs-compositeurs-producteurs-businessmen américains, George David Weiss, Hugo Peretti et Luigi Creatore. Ils ont repris la partie de *Plaisir d'amour* qui dit « *Chagrin d'amour dure toute la vie* » pour y poser quelques mots anglais, « *But I can't help falling in love with you* »… et le reste suit.

Weiss, Peretti et Creatore sont récidivistes : la même année, ils ont signé de leurs trois noms *The Lion Sleeps Tonight* (*Le lion est mort ce soir*, en français), qui est une des plus sordides affaires de plagiat de la musique populaire. Son véritable auteur-compositeur, le Sud-Africain Solomon Linda, qui en avait fait un succès dans son pays natal sous le titre de *Mbube*, est spolié de ses droits.

Pendant des décennies, le trio touchera de confortables droits d'auteur sur deux grands succès étant l'un et l'autre des plagiats. Si les héritiers de Solomon Linda finiront par obtenir reconnaissance de ses droits longtemps après sa mort, au terme de procédures interminables devant la justice américaine, il ne sera jamais cherché noise à Weiss, Peretti et Creatore pour avoir plagié Martini. Weiss a même été président de la Songwriters Guild of America pendant dix-huit ans.

Polnareff, Michel

« Je n'ai pas préparé de discours mais je dirais : enfin ! »

S'il fallait faire un film de la vie de Michel Polnareff, il commencerait là, le 2 mars 2007 sur la scène de Bercy. La caméra serait derrière lui, chemise blanche, gilet noir et pantalon de cuir noir, la silhouette un peu empâtée, le micro à la main. On verrait la foule semée de perruques bouclées blondes et de lunettes de soleil à monture blanche, la clameur d'un public que le héros n'a pas vu depuis trente-quatre ans. Puis, après la longue ovation, il commencerait *a cappella* : « *La société ayant renoncé / À me transformer / À me déguiser / Pour lui ressembler…* » Le réalisateur ferait un fondu-enchaîné vers le temps des pantalons à pattes d'éléphant où, la voix à peine – vraiment à peine – plus aiguë, le même chanteur poursuivait le même couplet : « *Les gens qui me voient passer dans la rue / Me traitent de pédé / Mais les femmes qui le croient / N'ont qu'à m'essayer.* »

La bande-son ferait alors éclater le refrain – « *Je suis un homme / Je suis un homme / Quoi de plus naturel en somme / Au lit, mon style correspond bien / À mon état civil* » – sur des images au ralenti de l'agression du 31 mai 1970 à Rueil-Malmaison, lorsqu'un spectateur monte sur scène, attrape l'entrejambe de

Michel Polnareff et lui donne un coup de tête au visage en l'injuriant. La chanson *Je suis un homme* est apparue sur les ondes au mois de septembre suivant, avec le début du refrain écrit par Michel Polnareff et tout le reste par Pierre Delanoë, qui dira plus tard n'avoir pas voulu signer la chanson, tant le chanteur lui a semblé abattu dans la maison de repos où il est allé le voir, après l'annulation de la tournée.

La séquence serait forte et dirait bien que l'œuvre de cet artiste-là n'est pas dissociable d'une vie heurtée, que sa carrière est à la fois glorieuse et douloureuse, que sa destinée alterne la grandeur et le dérisoire, comme dans un roman de F. Scott Fitzgerald ou de Romain Gary.

Ce ne serait pas un film linéaire et limpide : pendant toute sa carrière, Michel Polnareff est accablé de malédictions mesquines et patientes. Escroqué et ruiné par son comptable, poursuivi pendant des années par le fisc, escroqué et abusé encore de plusieurs manières pittoresques, il n'a pas toujours caché son accablement. Et ses gestes fantasques ou théâtraux sont souvent des gestes de souffrance : se cacher derrière des lunettes noires ou vivre reclus dans un hôtel de luxe quand la cécité menace, fuir la France, excommunier ses proches ou chérir l'hypocrite, ne pas rendre son album à sa maison de disques – son meilleur *running gag*, avec une palpitante version 2015-2016…

Né en 1944 au hasard d'un refuge dans la France occupée, Michel Polnareff est le fils de Léo Poll, musicien juif né à Odessa, notamment compositeur du *Galérien*, succès d'Yves Montand et des Compagnons de la chanson, ou de quelques chansons pour Édith Piaf. On le met au piano à cinq ans. Il ne suit pourtant pas les routes tracées : il s'empare d'une guitare, passe des mois à chanter dans les rues, refuse le contrat d'enregistrement avec Barclay qui est le premier prix d'un concours qu'il a emporté… Quand finalement il sort son premier 45 tours, *La poupée qui fait non*, en mai 1966, c'est le succès du jour au lendemain, suivi aussitôt par *Love Me, Please Love Me*.

On peut affirmer qu'il invente la pop en France, c'est-à-dire une alliance singulière de son et de sens, de rébellion et de légèreté, de douceur et de vinaigre, de lyrisme et de sécheresse. Jusqu'à Polnareff, les Français abordaient la musique anglo-saxonne avec des enthousiasmes souvent provinciaux. Lui, il est immédiatement de plain-pied avec les Beach Boys de *Pet Sounds*, avec Cat Stevens, avec The Mamas & The Papas… Des mélodies vertigineuses, une voix haut perchée, des productions léchées, des instrumentations ambitieuses et un sens incroyable du tube : *Sous quelle étoile suis-je né ?*, *L'Oiseau de nuit*, *Le Roi des fourmis*, *Âme câline*, *L'Amour avec toi*, *Le Bal des Laze*, *Y a qu'un ch'veu*, *Tous les bateaux, tous les oiseaux*, *Tout, tout pour ma chérie*, *Dans la maison vide*,

Holidays, *On ira tous au paradis*, *La Mouche*…

Plus encore que ses chansons, son personnage suscite des détestations disproportionnées. La France vieille ne supporte pas ses tenues voyantes, son extravagance, ses manières d'une sensualité étrangère au machisme d'intérêt local… En 1972, les affiches de son spectacle *Polnarévolution* le montrent de dos et les fesses nues. Pour « attentat à la pudeur », il va être condamné à dix francs d'amende par affiche. Ce n'est que la première d'une série de mésaventures. Après plusieurs catastrophes et épisodes dépressifs, il prend le paquebot *France* en 1973 et s'exile aux États-Unis. Sa carrière désormais se déroulera en pointillés.

Il triomphe toujours, mais de loin en loin : *Lettre à France* en 1977, *Tam Tam* et *Radio* en 1981, *Toi et moi*, *Goodbye Marilou* et *Kama Sutra* en 1990. Il cesse de tourner, se passionne pour l'informatique et les nouvelles technologies musicales… En 1995, il donne un concert unique à Los Angeles, qui fournit la matière de l'album *Live at the Roxy*. Outre dix-huit de ses classiques, sa maison de disques exige au moins une nouvelle chanson. L'inédit promis s'appelle *Lee Neddy*. C'est un instrumental.

En 1999, il sort un single de onze minutes, *Je rêve d'un monde*, qu'il affirme avoir passé deux ans à écrire et réaliser dans son studio californien. Un nouvel album ? Bientôt.

Il casse l'interminable attente par l'annonce surprise d'un retour sur scène à Bercy en mars 2007. On voit dans la salle Laurent Voulzy, Patrick Bruel, Florent Pagny et Nolwenn Leroy le soir de la première, Julien Clerc, Mireille Mathieu et Eddy Mitchell les jours suivants, Carla Bruni et Pierre Perret à la dernière. Le triomphe parisien se poursuit en tournée et se prolonge d'un concert sous la tour Eiffel, le 14 Juillet. Total : 2 millions de spectateurs.

Après le prodige, la légende, le monument en forme d'année magique, il faut passer à la suite. Reprise du feuilleton du nouvel album, donc. Le miracle clos, reviennent l'inquiétude, le désarroi, la rétention, le cœur qui bat sans savoir où

s'appuyer pour que la voix retrouve le chemin du ciel.

Voir : Pop.

Pop

Au commencement, il y a les Beatles et leurs singulières chansons. On les achète chez Prisunic ou chez le disquaire de quartier, elles doivent affronter la condescendance des parents, voire leur franche hostilité, mais quel choc ! Au commencement, d'ailleurs, personne ne perçoit qu'il s'agit d'un commencement, que cette musique saura rester radieuse, puissante, fraîche, omniprésente pendant des générations. Au commencement, cette musique n'a pas de nom. Plus tard, elle s'appellera pop.

À ce moment – c'est en 1963, pour l'essentiel –, tout n'est certes pas totalement neuf. Le rythme, la manière dont les voix sont portées, les couleurs sonores des guitares électriques, tout cela est connu déjà. En France, même, on a essayé de produire de telles chansons. Le rock'n'roll et le rhythm'n'blues ont déjà eu, comme le jazz et le blues avant eux, des passionnés et des incarnations locales au pays de la valse et de l'accordéon. 1961 a été l'année du twist, d'abord importé des États-Unis et adapté en français puis directement composé sur place. Viennent ensuite le madison, le mashed potatoes, le slop, le popeye, le locomotion…

Ces musiques-là, malgré leur enjouement, voire leur innocuité affichée, ont toutes quelque chose d'anguleux, de dru, de terrien. On y entend des motos, des machines, on y est aveuglé par des néons ou par des reflets brillants, on s'y défie, on s'y toise. Ces musiques viennent d'un pays où l'industrie fabrique aussi bien des automobiles chromées que des tubes clinquants, des vêtements criards que de jeunes stars extravagantes.

Quand le premier 45 tours des Beatles, *Love Me Do*, paraît en Grande-Bretagne le 5 octobre 1962, tout le monde en France ne l'entend pas. Surtout, on ne saisit pas immédiatement que cette musique est d'une essence différente que les précédentes. On croit évidemment à un caprice nouveau des temps modernes, à de jeunes vedettes plus habiles que les autres… Ce qui arrive est pourtant décisif : le rock'n'roll avait conquis le bitume ; la pop va s'emparer du ciel. Les cheveux brillants d'Elvis et les chemises trempées de sueur de Johnny Hallyday racontent le trottoir, le bar, la hargne, l'adrénaline, la férocité sombre

d'une rue électrique. Moderne ? Bien sûr. Mais pamphlétaires et censeurs entendent derrière cette musique des grognements de Cro-Magnon et des tournoiements de chaîne de vélo.

Or ce qui est à l'œuvre dans la musique qui vient d'apparaître se distingue du discours du rock'n'roll. La pop n'a pas le souci du réel exact. Elle plante ses yeux dans l'azur, elle décolle, elle s'élève.

Sans doute n'aime-t-elle pas plus la société des grandes personnes que le rock, mais la pop construit un autre monde ailleurs, dans un ordre des choses ivre et oblique. L'un était Bakounine ou Proudhon, l'autre est Mallarmé ou Baudelaire. Elle n'est pas moins scandaleuse. Les Beatles heurtent, comme auparavant tous les aventuriers de l'art chaussés de semelles de vent, et comme après eux beaucoup d'artistes de la pop.

Au point que l'on se demande parfois si appeler « pop » cette musique n'est pas une vengeance des géomètres contre les saltimbanques. Car l'on dit « pop » par apocope de *popular* puisque, à partir de la Beatlesmania, le plus « populaire » du marché de la musique appartient à cette esthétique qui exaspère les proviseurs et comble les comptables. En Grande-Bretagne, l'album *Please, Please Me*, avec sa fameuse pochette montrant les quatre Beatles en contre-plongée dans une cage d'escalier, s'installe en tête du classement des ventes de 33 tours en mai 1963 et y restera trente semaines. Il sera détrôné par *With the Beatles*, le deuxième album, qui restera vingt et une semaines en première position. Ainsi les Beatles auront tenu la tête des ventes pendant cinquante et une semaines, une première pour un classement d'habitude dominé par les musiques de films et la grande variété pour adultes. Cette musique sera dès lors baptisée par métonymie : puisque soudain rien n'est aussi populaire, ce mot s'impose…

Et l'étalon de la pop sera pour toujours la musique des Beatles – harmonies vocales, primat de la mélodie, liberté d'instrumentation… En France, il se trouve aussitôt des artistes pour épouser ce credo neuf. Depuis plus de cinquante ans, ils dessinent une généalogie complexe et touffue, populaire et élitiste,

hédoniste et torturée…

Car la pop n'est pas toujours inspirée par le même désir, par le même envol. Après avoir été écervelée et obsédée par la conquête de jouissances nouvelles mais bien réelles, elle a exploré les continents mouvants de sensations toujours plus folles, voire artificielles. Dans notre pays, elle a tantôt cherché à donner à la langue française la même plasticité que l'anglais, ou à introduire dans des formes nées en Grande-Bretagne les exigences poétiques et lexicales de la chanson française classique – le va-et-vient entre exception culturelle et « normalité » pop… La pop a aussi connu en France les gestes prodigieux de grands inventeurs, de Michel Polnareff à Laurent Voulzy, de Serge Gainsbourg à Gérard Manset.

Et la pop ne dit pas toujours la même chose. Sa grande affaire est évidemment l'amour, le « je t'aime, baby » – un garçon, une fille ou tout autre construction du cœur et du désir… Les Beatles n'avaient pas inventé la chanson d'amour, mais ils ont tellement crié « I love you » que le pli était pris. Et, avec la pop, l'amour pétille, électrise, jerke en français. Il se fait à la fois tellement plus vrai et tellement plus beau que dans les terriennes existences…

La pop est aussi une grande affaire de son. Cette musique est une quête éperdue de la nouveauté et de l'élégance, une fringale effrénée du jamais entendu et du plaisir sensuel de l'harmonie qui fait quitter le sol. Guitare électrique, batterie, basse, clavier puis, très vite, des bandes magnétiques ralenties, accélérées, à reculons ; et des orchestres classiques, des instruments indiens, des bricolages sonores, des machines électroniques…

Parfois, enfin, cette musique est colère, urgence, exigence. Elle clame la liberté d'aimer, la liberté d'être singulier, la liberté de s'affranchir du vieux monde. Qu'elle joue de sous-entendus pour contourner la censure ou qu'elle lâche le boulet avec force, elle est toujours du côté de la liberté – de chaque nouvelle liberté.

L'amour, le son, la rébellion, donc, mais aussi des questions connexes qui, au bout du compte, se révèlent être le cœur de bien des quêtes. L'obsession d'élégance, comme chez Alain Chamfort. La capacité à dire toutes les vérités interstitielles, comme chez les Innocents. La traduction de la part de bleu qui colore chaque bitume, comme chez Louis Chedid ou Michel Jonasz. L'épurement des lignes, comme chez Françoise Hardy. La définition parfaite et la mesure exacte de tous les vertiges, comme chez Étienne Daho. La solide construction des brumes du songe, comme chez Christophe. La quête d'une ivresse lucide et la maîtrise de l'incontrôlable, comme chez Bertrand Burgalat.

Voir : Anglais ; Beatles, Les ; Gainsbourg, Serge ; Hardy, Françoise ; Polnareff, Michel ; Voulzy, Laurent.

Postmoderne

La chanson, c'était mieux avant.

Cela aura été dit au moins une fois dans ces pages : la chanson, c'était mieux avant. On pouvait regarder de haut l'artiste qui avait fait sa gloire quelques lustres plus tôt, et même ne plus le regarder du tout. Il pourrissait dans une soupente ou – au pire – prenait un métier ordinaire et vivait oublié. Si on parlait de lui, c'était toujours au passé, étonné qu'il ne fût déjà mort.

Pendant ce temps, on crachait sur les pas des jeunesses en s'offusquant qu'elles fassent carrière à des tarifs dont l'ampleur faisait honte si on la comparait à la misère à laquelle le vacarme présent condamnait les talents de la génération précédente.

Oui : avant, la chanson c'était mieux. Fred Gouin, oublié de tous, vendait des frites dans une camionnette près de Niort. Après que Sylvie Vartan eut enregistré avec lui ses premiers couplets, Frankie Jordan devenait dentiste. Dans *Combat*, un nostalgique fielleux ne voyait, chez Juliette Gréco, « aucun métier, aucun don, mais l'art expert d'exploiter pour une clientèle de snobs ou de ratés pelliculeux une plastique androgyne et des yeux profonds de n'être que profonds ».

La ligne était claire, qui partageait les bons des mauvais, les génies des médiocres. Pour que tout fût simple, cette ligne ne tenait pas au talent mais à l'âge : elle permettait à tous d'être également méprisés – méprisés d'être trop vieux ou méprisés d'être trop jeunes. La chanson était régie par une dialectique implacable de neuf toujours plus neuf et de vieux implacablement vieillissant. C'étaient les temps modernes.

Qu'ils fussent modernes depuis longtemps ne changeait rien à l'affaire : en ce temps-là qui dura quelques générations, il fallait que chacun fît mieux que son prédécesseur. La chanson était un sport de combat qui, dans les ruines du bon vieux temps, affrontait les nouveaux aux anciens.

Puis les règles du jeu ont changé. Les historiens à venir détermineront pourquoi mais, au cours des années 90, certaines valeurs s'inversent. Le vieux n'est plus forcément trop vieux, le jeune n'a plus toujours le souci du nouveau. D'ailleurs, on utilise le nom de *postmodernité* et l'adjectif *postmoderne* avant de

comprendre vraiment ce qu'ils signifient. Ils viennent de la critique d'architecture et des années 70, mais chacun trouve bien jolie cette idée d'être après le moderne, plus loin que le moderne, mieux que le moderne. On commence par utiliser volontiers le mot pour désigner tout et n'importe quoi – le téléphone à touches, les Rita Mitsouko, *Pee-Wee's Big Adventure*, le maté argentin siroté à Paris…

Le concept de postmodernité n'avait été manié que par des universitaires avant que des journalistes de plus en plus nombreux ne trouvent ce mot vraiment utile pour décrire une réalité culturelle torrentueuse, surabondante et exagérément profuse. En musique, par exemple, ils sont obligés de constater que, après les punks et leur *no future*, est arrivée une new wave froide et glaçante mais que ce qui passionne le plus le public – et même le jeune public – est parfois tout sauf neuf, révolutionnaire ou même audacieux. Et que quand quelque chose de tout à fait surprenant survient, ce n'est pas forcément une révolution. Alors les Négresses vertes ou Mylène Farmer seront dites postmodernes, à défaut d'un autre vocable.

Or c'est aussi le terme le plus exact. La postmodernité, ce sont des entrelacs d'éléments épars venus d'époques et de niveaux culturels différents, des collisions d'emprunts, de références et de citations, le tout étant régi par la seule recherche du plaisir. On ne sait pas encore combien les industries culturelles comme les goûts du public vont être bouleversés en profondeur par l'esthétique du collage, par l'usage forcené des ressorts de la nostalgie ou par l'abandon des vieilles catégories du « nouveau » et du « jamais vu ». Dans les années 80, on commence à parler de postmodernité, sans toujours réaliser que c'est un bouleversement en profondeur des cultures occidentales.

Dans la chanson, les temps postmodernes s'imposent avec quelques personnalités qui n'ont pas grand-chose à voir les unes avec les autres mais qui, toutes, disent que la vieille quête de table rase des artistes et du public est désormais éteinte. Ils se construisent par la confluence, par le croisement, par la ressuscitation. Ainsi Stephan Eicher, qui rencontrera parfois le très grand public et l'ivresse des beaux chiffres (notamment avec *Déjeuner en paix*, deuxième au Top 50 en 1991) mais dont l'histoire est tout entière transfrontalière. Suisse germanophone né d'un père d'origine gitane et d'une mère alsacienne, il a déjà fait carrière en Allemagne quand il séduit Philippe Constantin, un des meilleurs flairs de son époque, qui le signe chez Barclay parce qu'il chante en trois langues. Son attelage en français avec le romancier Philippe Djian (glorieux également par les adaptations cinématographiques de ses romans *Bleu comme l'enfer* par Yves Boisset et *37°2 le matin* par Jean-Jacques Beineix) fait de lui une sorte de

Nerval de la variété-rock – précieux, aquatique, insoumis, sophistiqué, impudique, mélancolique, prodigue…

Chez Eicher, le flux créatif est intarissable et imprévisible. Entre rock, chanson et expériences musicales multiples, plus soucieux de ruptures et d'échappées que de cohérence commerciale, on le verra travailler pour le cinéma, partir dans d'improbables tournées aux antipodes, faire chanter sur scène les paroles de ses tubes par une choriste, chanter accompagné seulement d'automates mécaniques, publier sous le manteau des aventures musicales inclassables… Il accepte volontiers de ne pas cultiver d'autre cohérence que ses inclinations du moment, qui par définition ne le portent guère à la docilité. Ainsi, même quand il fait rêver des millions de lycéennes, il n'est pas dans l'air du temps.

La capacité à flairer l'air d'un autre temps est aussi ce qui fait la gloire de Dany Brillant. On le découvre avec *Suzette*, chansonnette écervelée de 1991 qui s'imagine entre Saint-Germain-des-Prés et le Caveau de la Huchette au temps des rats de cave et des existentialistes. Il ira à Cuba, en Louisiane, à Las Vegas ou sur le parquet des dancings de grand-papa non pour la délectation nostalgique de ses aînés mais parce qu'il croit que ses propres plaisirs peuvent se partager. Des plaisirs datés, intemporels, *vintage*, permanents – peu importe. Sa carrière traverse le patrimoine de la grande variété internationale sans souci de chronologie ou de la vieille « authenticité ». Et elle convainc sans doute parce que Dany Brillant se place aussi loin des afféteries du rétro que des poses d'adultes rassis du Rat Pack en costumes – il sait n'être ni jeune ni vieux, ni neuf ni ancien.

De telles personnalités, qu'elles surgissent dans l'univers *Télérama* ou dans la grande variété, sont un supplice pour une certaine critique, qui languira pendant quelques lustres en rêvant d'une « relève », comme si la France postmoderne, plutôt que de plaisirs cueillis sans arrière-pensée, avait eu besoin d'une nouvelle révolution, d'un nouveau massacre des anciens, d'une nouvelle ivresse de l'âge.

Voir : Bon vieux temps, Le ; Rita Mitsouko, Les.

Psaume

Quand commence le XVI^e^ siècle, on ne chante pas à tort et à travers dans les

églises catholiques de France. Dans la liturgie, le chant vient du chœur, et le chœur est physiquement séparé de la masse des fidèles par le jubé, le chancel ou par une autre clôture. Aujourd'hui, les catholiques d'après le concile Vatican II connaissent un autre ordonnancement mais, à cette époque, les fidèles *assistent* à la liturgie et n'y participent guère que pour quelques répons. Tout est clairement circonscrit, et même étroitement surveillé. Hors de la messe, on a droit à quelques cantiques à Noël ou lors de dévotions plus ou moins locales à certains saints. Autrement dit, on ne fredonne pas le *kyrie* en bêchant son carré de choux et on ne braille pas le *magnificat* en rentrant de la foire… On risque même gros en cas de procès intentés pour souillure de chants liturgiques en de trop profanes circonstances.

Or, voici que la Réforme survient. À partir des 95 thèses placardées par Martin Luther sur la porte de la chapelle du château de Wittemberg en 1517, toute l'Europe est traversée par des réflexions, des audaces, des initiatives qui, toutes, vont dans le sens de la liberté et de l'innovation dans les relations entre les hommes et le Ciel. Curés de villages et prélats influents, paysans analphabètes et étudiants ivres de savoir, notables bien assis et marginaux sans feu ni lieu, mystiques évaporés et solides matérialistes, toutes sortes de gens sont touchés par les théories, les propositions, les méthodes et les éthiques neuves de cet immense vacarme polyphonique que les historiens baptiseront Réforme.

Le protestantisme des débuts est aussi un courant politique, social et culturel. Il est à la fois déclencheur et outil de contestation et, de tout temps, la contestation se chante. Dès 1524-1525, apparaissent en Île-de-France des chansons protestantes, réponses insolentes du petit peuple aux premières persécutions. En 1532 est imprimée pour la première fois la *Chanson des dix commandements de Dieu* du pasteur Antoine Saunier, qui expose et explique le Décalogue dans le français de tous les jours en employant la mélodie d'une chanson populaire, *Au bois de deuil à l'ombre de soucy*. Cette longue chanson de plus de cent cinquante vers est ouvertement destinée à être chantée par quiconque et en n'importe quelle circonstance, ce qui est une rupture avec la musique réservée au clergé et à l'office.

Un peu partout paraissent des recueils de chants protestants, pour renforcer la foi nouvelle mais aussi pour fourbir les armes polémiques contre l'Église catholique, comme *Chansons nouvelles montrant plusieurs erreurs et faussetés, ou Belles et bonnes chansons que les chrétiens peuvent chanter en grande affection de cœur*, paru en 1533 à Genève. C'est dans cette ville, que l'on qualifiera plus tard de Rome protestante, qu'est publiée la fameuse *Chanson contre le pape* d'Eustorg de Beaulieu, ancien curé qui écrit, sur l'air de *Te remues-tu gentil fillette* : « *En*

forgeant la messe infecte / Dormoy-tu ? / De quoy sert-il l'avoir faicte / Dormoy-tu ? Dormoy-tu, dy, grosse beste ? » Ces chansons ne sont pas destinées aux temples protestants, mais aux salons, aux auberges, aux cours de ferme, aux places de village ou de quartier…

Dans le même temps, la Réforme provoque une révolution de l'écrit, ou plutôt de la lecture. Car Martin Luther affirme que la Bible ne doit plus être un livre réservé au clergé, dont la lecture par les fidèles ordinaires est surveillée, encadrée ou même purement et simplement interdite. Au contraire, la Bible doit être ouverte sous les yeux de chaque fidèle, chaque jour et dans chaque langue. Si, à partir du XVI^e^ siècle, l'Europe apprend à lire, c'est en grande partie pour recevoir la Bible. Aussi surprenant que cela puisse paraître aujourd'hui, il y a avant la Réforme plus de gens qui savent lire les chiffres et les nombres dans un livre de comptes que de gens arrivant à déchiffrer un nom de famille sur une inscription funéraire. Lire et écrire sont des activités réservées aux ecclésiastiques ou aux hautes couches de la société. Si un enfant du petit peuple apprend à lire, c'est pour servir l'Église. Or, quand Luther enjoint aux fidèles de lire la Bible, c'est une obligation pour tous les chrétiens, du journalier à l'Empereur.

Le mouvement est irrésistible à partir de 1517 : en 1522, début de la publication de la Bible en allemand dans la traduction de Martin Luther ; en 1523, parution du Nouveau Testament traduit en français par Jacques Lefèvre d'Étaples qui, bien qu'il ait quelques ennuis avec la hiérarchie catholique, est soutenu dans son entreprise par le roi François I^er^, qui en fait le précepteur d'un de ses fils.

Car, avant que catholiques et protestants n'entrent dans le cycle effroyable des guerres de Religion, les idées neuves circulent en France sans être systématiquement réprimées par le fer et par le feu. Et c'est ainsi qu'un petit parfum de protestantisme se répand à la cour du roi lui-même. Outre le savant Étaples, François I^er^ aime avoir près de lui le poète Clément Marot. Celui-ci a passé un moment en prison pour avoir mangé du lard pendant le carême mais il est très versé en science religieuse et, outre de nombreuses odes et chansons qui célèbrent plaisirs et saisons, il commence à traduire les Psaumes de l'Ancien Testament en français.

En effet, si le roi David chantait Dieu dans sa langue maternelle, pourquoi le roi de France ne le ferait-il pas ? Clément Marot adopte la métrique d'airs connus, avec cet argument imparable que la Bible mentionne elle-même que des psaumes sont écrits sur des airs à danser. Et voici François I^er^ qui chante la Bible sur l'air de *Que ne vous requinquez-vous, vieille* ! D'ailleurs, malgré le soupçon de protestantisme qui pèse rapidement sur le poète, le roi insiste pour que Marot

continue à traduire les Psaumes. Mais ces protections n'empêcheront pas que, finalement, le poète doive quitter la France. Marot mourra à Turin en 1544, à quarante-huit ans, toujours suspect aux yeux des autorités catholiques.

L'année suivante, les *Cinquante Psaumes en Francoys* de Clément Marot sont publiés dans un petit volume de huit centimètres sur douze – un livre de poche, donc, parfaitement maniable et, le cas échéant, facile à cacher. Dans la préface, ces quelques vers significatifs : « *Ô bien heureux qui voyr pourra / Florir le temps que l'on orra / Le laboureur à sa charrue / Le charretier parmi la rue / Et l'artisan en sa boutique / Avecques un Pseaumes ou Cantique / En son labeur se soulager.* »

Le charretier, le berger, l'artisan… Marot ne rêve pas. Car si on chante ses Psaumes à la Cour et dans les salons, ils se répandent aussi dans les ateliers, aux champs, dans les écoles… Les protestants les chantent dans la rue en allant au culte le dimanche matin, mais nombre de catholiques les pratiquent aussi – pour la beauté du chant, parce que leur église ne leur donne guère d'hymnes en français pour la vie quotidienne mais aussi parce que, sans déclarer la guerre à Rome, ils se laissent influencer par les nouveaux chrétiens dans leur manière de vivre leur foi au quotidien.

Les Psaumes chantés en français ne sont pas seulement une profession de foi. En ces temps où la manifestation sur la voie publique n'a pas encore été inventée, les compagnons imprimeurs de Lyon mécontents de leur situation descendent dans la rue en 1539 et chantent à pleine voix les chants religieux à l'édition desquelles ils travaillent. Le scandale est d'autant plus grand qu'avec eux on voit des femmes – des femmes qui chantent les Psaumes en pleine rue !

Chez les catholiques, on bricole une liturgie plus « ouverte » pour essayer de reprendre du terrain tandis que, chez les protestants, on commence d'interminables discussions sur la musique qui peut plaire à Dieu. Jean Calvin lui-même, qui traduit aussi des Psaumes en langue française pour la pratique courante des fidèles, se pose des questions quant à la plus ou moins grande solennité de leurs mélodies. Le compositeur Loys Bourgeois compose une quarantaine d'airs dans une esthétique plutôt à la mode… mais après avoir quitté Genève, las d'une austérité calvinienne qui se méfie des « chants et mélodies qui sont composés au plaisir des aureilles seulement, comme sont tous les fringots et fredons de la Papisterie, et tout ce qu'ils appellent musique rompue et chose faiste, et chants à quatre parties [qui] ne conviennent nullement à la majesté de l'Église et ne se peut faire qu'ils ne desplaisent grandement à Dieu ».

Ce que les airs préférés par Calvin perdent en séduction musicale pour un auditeur d'aujourd'hui, ils le gagnent en efficacité militante : les églises

réformées se fixent sur le chant à l'unisson, ce qui est l'expression la plus simple et la plus accessible pour un chanteur sans instruction musicale – le commun des mortels, donc. Et tant pis pour les polyphonies virtuoses qui séduiront les mélomanes des siècles à venir et sont pratiquées alors dans certains monastères.

Le travail de traduction de Clément Marot est achevé par un personnage majeur du calvinisme, Théodore de Bèze, successeur de Calvin à la tête de l'Église réformée à Genève. Ses traductions vont être diffusées dans toutes les communautés protestantes de langue française. Et l'une d'elles va devenir le chant de ralliement du camp protestant pendant les guerres de Religion : le Psaume 68, également appelé *Psaume des batailles*, qui permet de clamer bien haut « *Que Dieu se montre seulement / Et l'on verra dans un moment / Abandonner la place / Le camp des ennemis épars / Épouvanté, de toutes parts / Fuira devant sa face* ».

Le chant est important dans les épreuves qui déchirent la France. Ainsi, les registres criminels du parlement de Paris gardent trace, en 1549, d'un certain « Jacques Duval, cousturier, brûlé vif avec le livre intitulé : *Chansons spirituelles*, à Paris ; et en figure à Soissons. S'il persévère, la langue coupée au sortir de prison [*sic*] » Et un des plus grands compositeurs du siècle, Claude Goudimel, est massacré avec quelques milliers d'autres protestants lors de la Saint-Barthélemy lyonnaise, en août 1572. Son harmonisation du psautier protestant est alors en usage depuis quelques années… et l'est toujours aujourd'hui dans la plupart des églises calvinistes de langue française.

Mais, malgré le *Psaume des batailles*, malgré l'édit de Nantes qui met fin aux guerres de Religion en 1598, malgré le dynamisme missionnaire protestant (à son apogée, cette foi convaincra près d'un tiers des Français), la Réforme sera vaincue. En 1685, le sombre Roi-Soleil parachève sa politique de persécution de la « religion prétendue réformée » en révoquant l'édit de Nantes. Les pertes et dégâts de toutes les guerres de Louis XIV ne représentent pas un cataclysme aussi terrible pour l'économie et la société française que la révocation. Pasteurs, négociants, industriels, ingénieurs, lettrés quittent le royaume par dizaines de milliers, tandis que le petit peuple protestant qui n'a pas les moyens de s'exiler souffre sous les persécutions. Avant même la guerre des Camisards qui va ensanglanter les Cévennes à partir de 1702, des terroirs entiers sont ravagés par les dragonnades, les confiscations, la dislocation des communautés villageoises.

Du point de vue culturel, le recul est flagrant : le roi et l'Église sont convaincus que le petit peuple ne doit pas apprendre à lire et vont manifester sans honte une franche méfiance devant l'éducation des femmes. La théologie, la philosophie et même la simple réflexion sont désormais réservées aux hautes

couches sociales. La France se prive d'une vraie culture populaire. Quand, un siècle plus tard, le peuple s'emparera des outils du débat, ce sera la Révolution.

Pendant ce temps, en Angleterre, en Suisse, aux Pays-Bas ou dans les pays de langue germanique, le menu peuple apprend à lire et à discuter de ce qu'il lit. Surtout, il n'est pas privé de paroles sur les sujets importants – Dieu, la morale, la mort, la justice divine… Ce terreau verra bientôt une germination culturelle singulière loin de l'Europe. Aux États-Unis, le peuple chante tout à la fois la jolie fille et le Jugement dernier, la rédemption et la bonne bouteille, le salut et les bons copains. Il invente une manière singulière de mêler le sacré et le profane dans des chansons de cow-boy, de *hobo* ou d'anciens esclaves. Dans cette culture façonnée par l'exigence de la lecture pour tous et la liberté théologique, aucun domaine n'est interdit à la parole populaire. Il n'y a donc pas de séparation de nature, comme dans une nation catholique, entre la culture savante qui évoque les sujets nobles et la chanson populaire qui n'ose pas décoller des sujets profanes.

S'il y a une explication au mépris de la culture « officielle » pour la chanson comme à l'extrême pudeur spirituelle de la chanson française, elle est là. Clément Marot avait rêvé une manière de chanter en France : « *Heureux qui orra le berger / Et la bergère, aux boys estans, / Faire que rochers et estangs / Après eux, chantent la hauteur / Du Saint Nom de leur créateur.* » Aux États-Unis, le folk, la country, le blues ou le rock'n'roll accompliront ce miracle.

Voir : Folk.

Québec

Une condescendance vaguement néocoloniale s'entend chez les Français lorsqu'ils serrent contre leur cœur les Québécois pour avoir préservé la langue française. Il serait temps que l'on comprenne à Paris que ces francophones d'Amérique n'ont jamais voulu sauver l'héritage culturel d'une nation européenne qui avait abandonné sans vraiment de regrets « quelques arpents de neige » aux Anglais. Les Québécois, les Acadiens, les Manitobains se sont battus et se battent encore pour leur langue – pas la nôtre, la leur. Et leur culture n'est pas un appendice lointain de la nôtre, mais une culture autonome, libre et souvent très différente de ce qui existe en France. Ce n'est pas parce que ces Canadiens n'ont pas besoin de traduction pour écouter Georges Brassens, Francis Cabrel ou M. Pokora qu'ils sont français.

Parler de chanson québécoise est donc forcément un peu plus ambigu qu'on l'imagine en général de notre côté de l'Atlantique. D'ailleurs, il ne faut pas oublier que Leonard Cohen ou Arcade Fire viennent de Montréal. Ni que Robert Charlebois ou Garou ont enregistré des albums en anglais pour l'ensemble du marché nord-américain – un océan anglophone avec 2 ou 3 % de francophones. Alors, qu'on ne prenne pas pour une bizarrerie patoisante la langue de Richard Desjardins, qui a grandi à Rouyn-Noranda, deuxième plus grande fonderie de cuivre au monde, au fond de la forêt, tout à l'ouest du Québec, où des travailleurs venus du monde entier cohabitent dans ce qu'il appelle « le Far West linguistique ». Ainsi, il chante dans *Eh oui, c'est ça la vie*, en 2003 : « *Tous les suiveux s'promènent en bunch / Soit à New York, soit à La Mecque / Toutes les lièvres, c'est des quick lunchs / La peau, les os, le poil avec.* » Miracle linguistique, qui vaut beaucoup mieux que la conservation dans un bocal du vocabulaire de la cour de Versailles.

Mais il reste que parler de chanson québécoise n'est pas anodin, y compris pour ces Canadiens-là. Les choses ont tellement changé avec la Révolution

tranquille, révolution de la culture et du verbe, révolution de l'identité et de la fierté… À partir de la Seconde Guerre mondiale, de plus en plus de Québécois affirment que le français – leur français, pas celui de Paris – n'est plus uniquement la langue de l'intime, de la religion et de la tradition, mais une langue qui se porte haut et fort, avec des ambitions dont personne n'imagine, alors, avec quelle ampleur elles vont triompher. En France, nous savons surtout de cette époque le retentissant « Vive le Québec libre » du général de Gaulle en 1967 mais nous oublions qu'il y eut aussi le bref épisode du terrorisme armé du FLQ à l'aube des années 70.

La chanson est un grand vecteur de la Révolution tranquille, qui donne cœur et souffle aux Québécois. Et la France joue un rôle important en accueillant ces artistes lorsqu'ils traversent l'Atlantique. Félix Leclerc le premier, au début des années 50, puis Pauline Julien dans les cabarets de la Rive gauche, puis Robert Charlebois sur les ailes de son tube *Lindbergh* avec Louise Forestier, tous couronnés et légitimés par cette manière de « retour » victorieux.

Cette Révolution tranquille s'incarne magnifiquement dans Gilles Vigneault, venu des portes du Grand Nord avec un des plus beaux hymnes à sa terre, *Mon pays*, en 1965 : « *Mon pays ce n'est pas un pays, c'est l'hiver / Mon jardin ce n'est pas un jardin, c'est la plaine / Mon chemin ce n'est pas un chemin, c'est la neige.* » Arrivé sur le tard à la chanson après avoir été professeur de français et animateur de télévision, encouragé par Georges Brassens et Catherine Sauvage, il chante les gens simples de Natashquan, son village natal, la fierté et la modestie d'être un homme libre sur sa terre immense. Il donne à entendre une réalité à la fois exotique et proche qui trouve son public en France, et pas seulement chez les amoureux de la chanson Rive gauche qui, quelques années plus tôt, s'intéressaient à son aîné Félix Leclerc : en 1977, Vigneault chante pendant deux mois et demi à guichets fermés à Bobino.

Moins tranquille et tout aussi révolutionnaire, Diane Dufresne, personnage extravagant, chanteuse violente et drôle, provocatrice et bouleversante, venue d'un continent sur lequel le rock est une évidence. La France chavire dès son premier 45 tours en 1972, *J'ai rencontré l'homme de ma vie*, et va suivre de loin en loin sa carrière fantasque et contrastée, notamment lorsqu'elle incarne Stella Spotlight dans *Starmania* en 1978. Il faudrait ensuite ajouter dix, vingt noms, de Fabienne Thibault à Céline Dion (que nous, francophones, partageons avec le monde entier), de Beau Dommage à Pierre Lapointe – des stars et des artisans, des rebelles et des rêveurs, des *one-hit wonders* et des amis fidèles…

Outre ces chanteurs et ces chansons, le Québec a aussi donné une idée à la France : les quotas. Dans sa lutte pour la préservation de sa langue, le

gouvernement provincial fixe en 1973 un seuil minimal de diffusion de chanson francophone pour les radios. Le résultat est spectaculaire, et pas seulement en termes de bonne santé des labels discographiques locaux : les jeunes générations se fabriquent un imaginaire en langue française et à leur tour créent dans la même langue que leurs parents ou grands-parents. C'est le processus exactement inverse de celui de l'unification linguistique au détriment des expressions régionales dans les premières décennies de la III^e^ République en France : revaloriser le vieux parler d'une province en le hissant à hauteur de la langue majoritaire et officielle.

Vingt ans après le Québec et après un débat politique d'une violence inattendue, la proposition de Michel Pelchat, député UDF de l'Essonne, devient loi : votée en 1994 et entrée en vigueur au 1^er^ janvier 1996, elle institue un seuil de 40 % de chanson française à la radio et impose des minima de « jeunes talents » (c'est-à-dire d'artistes n'ayant jamais été couronnés par un disque d'or). En quelques mois, les premiers effets s'en font sentir sur les parts de marché. Et, en quelques années, la tendance d'avant 1996 est inversée : après avoir eu de la peine à défendre sa majorité sur son marché, la production française représente aujourd'hui entre les deux tiers et les trois quarts du marché de la musique enregistrée. Le naufrage de la chanson italienne tient peut-être, aussi, à ce qu'elle n'a pas bénéficié d'un exemple vertueux venu d'un ancien empire.

Voir : Dion, Céline ; Francité ; Italie ; Leclerc, Félix.

Radio

Roland Avellis est un chanteur à la voix sucrée qui n'est jamais allé plus loin que le lever de torchon de music-halls mineurs, dans lesquels il a souvent recours au porte-voix de mica, la béquille sonore des chanteurs aux moyens insuffisants. En 1936, Jacques Canetti, directeur des programmes de Radio Cité, l'émetteur parisien le plus puissant, a l'idée de faire chanter, tous les jours à la même heure, les chansons demandées par les auditeurs (surtout des auditrices, d'ailleurs !) par un artiste inconnu mais à la voix de velours. Il sera désormais le Chanteur sans nom. En quelques semaines, Roland Avellis devient une de nos premières stars radiophoniques en reprenant tous les grands succès sentimentaux du moment. Il est une voix sans corps et sans image, une voix de micro. Mais quand il se produit sur scène, il ne peut redevenir Roland Avellis et chante avec un loup noir sur le visage. Si d'abord le public est troublé de découvrir le chanteur de la radio « en vrai », ce genre de sortilège ne dure pas…

Berthe Sylva aussi a vu sa carrière s'effilocher quand la magie des ondes a porté d'autres voix que la sienne. Elle a même fini à la fosse commune après une mort misérable en 1941. En presque vingt ans de carrière, elle ne s'était guère distinguée du peloton des chanteuses spécialisées dans les couleurs sombres du répertoire réaliste, jusqu'à ce qu'elle devienne la chanteuse vedette de Radio Tour Eiffel. Alors, elle devient une star : deux cent cinquante-quatre chansons en douze ans, dont *Les Roses blanches* en 1928 et *On n'a pas tous les jours vingt ans* en 1935, qui passent toujours à la radio aujourd'hui, dans leurs versions

originales. Quand, au plus haut de sa gloire, elle tourne en province, c'est en doublant ses apparitions en public d'émissions en direct dans les radios locales.

Car, longtemps, la radio a aimé que l'on chante dans ses studios. D'ailleurs, il faut un moment avant que l'on comprenne que c'est un excellent média pour la promotion des disques. Longtemps, stations et labels s'accusent mutuellement de rapacité, se reprochant mutuellement de profiter indûment des efforts des autres. Il y aura donc des grèves du disque et des boycotts des radios avant les premiers accords qui imposent en 1957 aux radios de payer des droits, collectés par la Sacem, pour la diffusion de phonogrammes. Mais le besoin, alors, de soutenir la mutation d'un artisanat discographique en industrie, explique que ces droits soient si faibles en France par rapport à d'autres pays occidentaux.

Après la Libération, de jeunes artistes de la Rive gauche comme Cora Vaucaire ou Juliette Gréco chantent une seule fois à la radio des chansons qui ne le seront plus jamais – poèmes contemporains, bouts-rimés écrits sur un sujet d'actualité, recettes de cuisines ou extraits de romans mis en musique par Jean Wiener, André Popp, Michel Legrand… Une certaine déontologie interdit même que l'on entende deux fois la même chanson à la radio ! Mais, très vite, Lucien Morisse, le tout jeune directeur des programmes d'Europe 1, impose en 1955 la pratique du « matraquage » – il aurait même inventé le mot. Cela consiste à diffuser très régulièrement une chanson pour convaincre le public de ses qualités, et même de l'urgence de l'acheter. Du même élan, il invente la playlist, répertoire des seules chansons que la station diffuse. De la playlist découle la « couleur d'antenne », qui aboutit aujourd'hui à ce qu'une radio qui diffuse Francis Cabrel s'interdit de diffuser Miossec, et qu'une programmation qui se souvient d'Henri Tachan ne se rappelle pas les premières chansons de Florent Pagny.

Lorsque, à l'aube des années 60, l'émission « Salut les copains » d'Europe 1 se fait, chaque jour à l'heure de la sortie des collèges, le canal principal du déferlement d'une nouvelle culture, c'est aussi parce que les radios publiques ne veulent pas de ces chansons qui dépareraient leur programmation. Le ghetto d'une nouvelle musique devient la base de départ du raz de marée yé-yé. Mais cette même logique fabrique un hip hop français qui n'ose sortir de Skyrock, des programmateurs de radio qui refusent la collaboration de Pierre Perret avec les Ogres de Barback (à la fois trop vieux et trop jeune, c'est-à-dire jamais « couleur ») et surtout un public gavé de *gold*. Car, à force de sécuriser leur programmation, les radios finissent par ne plus connaître de la chanson française que quelques monuments et quelques rares nouveautés. Cinquante chansons pour toute une semaine, pas plus…

Ainsi, Francis Cabrel lui-même s'émeut solennellement en 1999 des diffusions ahurissantes de ses chansons – jusqu'à 15 000 fois dans l'année pour certains singles – et demande que les programmateurs lèvent un peu le pied, bien conscient qu'au-delà d'un certain seuil un titre ne gagne plus rien à être diffusé et stérilise l'écoute. Mais il n'est guère entendu, et chaque année apporte de nouvelles statistiques édifiantes sur les pratiques des radios privées, qui par ailleurs consacrent une énergie troublante à contourner les quotas de diffusion de productions francophones.

Quel espoir, par exemple, pour une nouvelle chanson d'amour qui n'a pas la chance d'être un énorme succès ? Confrontée à l'écrasante convergence des couleurs d'antenne de certains réseaux et à la concurrence à perpétuité de *Ne me quitte pas* et *Avec le temps*, elle n'a aucune chance de venir prendre place dans la mémoire collective – à moins qu'elle ne soit très aimée par les antennes du service public. Car malgré l'écoute en ligne ou le téléchargement, la radio reste l'indispensable vecteur du succès. Pour parler clair, un album dont aucun single n'est diffusé en radio atteindra 90 % de ses ventes totales en deux mois. Chaque chanson qui en est extraite en prolonge la vie de plusieurs mois.

Or, peu à peu, les programmateurs des radios ont affecté n'être mus que par les goûts du public, et jamais par les leurs, ce qui est l'alibi d'un manque d'ouverture militant. « Ce que veut le public » est l'alibi d'une démission des programmateurs soucieux seulement de déverser de la musique qui ne dérange ni ne surprenne jamais. Le choix de ne jamais désorienter quiconque a conduit au radotage, à la redite, à la duplication. Et à ce que, chaque année, un ou deux albums atteignent des scores superbes en faisant se succéder des singles (pour le pire ou le meilleur, Stromae ou Kendji Girac), distançant de plus en plus démentiellement une nuée d'aventures artistiques envoyées aux oubliettes par le silence des radios.

On ne sait plus si c'est un symptôme ou une cause de la crise.

Voir : Cabrel, Francis ; Crise ; Micro ; Perret, Pierre ; Rap ; Yé-yé.

Rap

Y a-t-il des occasions plus manquées que d'autres ? Peut-être le rap français. Peut-être cette scène incroyablement abondante par rapport à celle d'autres pays, continûment puissante commercialement depuis des lustres, riche

d'individualités attachantes et de talents incontestables. Pourtant, quelque chose s'est grippé. Pourtant, cet art si fécond s'est révélé curieusement stérile.

Oh ! Il faut certes constater que ce genre irriguera bien sûr le slam et sera la rampe de lancement de personnalités majeures de la musique électronique, mais surtout qu'il intervient dans la genèse artistique de talents sûrs, comme Benoît Dorémus, Vianney ou Christine and the Queens. Mais l'auteur de ce *Dictionnaire amoureux de la chanson française* aurait aimé y inscrire plus de ces auteurs dont on a cru que, collectivement ou individuellement, ils bouleverseraient assez la langue et son usage pour transformer profondément la vieille dame qui nous occupe en ces pages.

Pourtant, tout avait bien commencé. Les réacs pouvaient se pincer le nez, les rockistes pouvaient se sentir impuissants, les amisdelachansonfrançaisedequalité pouvaient avouer leurs aigreurs d'estomac : la France était le second pays du rap. Des maîtres de conférences en faculté des lettres expliquaient que l'art des dozens afro-américains avait beaucoup à voir avec Rabelais et que la tirade des nez dans *Cyrano de Bergerac* annonçait The Sugarhill Gang. Des gamins balançaient des rimes, et si pareil phénomène n'était pas aussi prospère en Allemagne ou en Espagne, c'était sans doute la faute à Voltaire – c'est-à-dire Villon, c'est-à-dire le Père Duchesne, c'est-à-dire le Lagarde et Michard, c'est-à-dire Georges Brassens.

Quand surgit MC Solaar, lui-même veille à tout clarifier : il reconnaît autant sa dette envers Serge Gainsbourg qu'envers Afrika Bambaataa, leader de la Zulu Nation et penseur de la culture hip hop, qui enjoint à chacun de rapper dans sa langue. En 1992, l'album *Qui sème le vent récolte le tempo* aligne prodiges et révélations – « *Une secte abjecte injecte dans l'économie le narcodollar et Solaar en est l'ennemi* » dans *La Devise*. On s'émerveille de cette capacité à prolonger des généalogies littéraires françaises, mais c'est aussi l'esthétique *turnstyle*, qui sème le rap américain d'allitérations et d'assonances.

On mise aussi sur le parallélisme entre un rap plus combatif et l'axe Ferré-Renaud : NTM, Assassin, IAM serviraient les mêmes causes en un autre temps. Ils diraient le réel, la rage, la radicalité, le possible que les chanteurs ne parviendraient plus à faire entendre. On les voit comme des rebelles qui ne seraient pas domestiqués.

Puis quelque chose tourne mal. Peu importent les scandales et les crises d'urticaire des conservateurs. Les déceptions de la gauche sont pires. Le sexisme, l'homophobie, les relents d'antisémitisme et de racisme, l'irresponsabilité politique de certains artistes, le gloubiboulga néoconservateur religieux éloignent beaucoup de soutiens potentiels et isolent le rap français des

autres milieux culturels. Passe qu'un rappeur prétende qu'il ne serrera pas la main des femmes car elles sont impures par nature, à condition qu'il ne sorte pas de son ghetto de salles spécialisées et de festivals. Mais pas d'émissions de télévision, pas de bandes originales de films, pas de collaborations avec la danse contemporaine… C'est, après l'exclusion sociale, choisir l'exclusion culturelle.

Or le rap ne parvient pas à se construire en tant que monde autonome, atomisé dans la panique financière constante de l'autoproduction ou tenu à courte bride par les majors. Pire, l'obsession individualiste de l'argent appauvrit irrésistiblement toute structure indépendante. À part quelques événements sporadiques (comme le majestueux concert Urban Peace en 2002 au Stade de France), le rap français ne parvient pas à échapper aux urgences à court terme.

Une explication tient peut-être dans la volatilité de son public, dont la passion pour les nouveaux artistes explose à l'adolescence mais peine à durer. Aussi, beaucoup de carrières ne parviennent pas à résister plus d'une « génération » culturelle – c'est-à-dire cinq ans. Il faut s'interroger aussi sur les stratégies des artistes, pour autant qu'ils en aient. Car l'enchaînement tactique est d'une répétition désolante : mix tape ou street album, featuring chez un parrain, puis un ou deux singles lançant le premier album, puis tournée, nouvelle version de l'album, création d'une marque de streetwear et/ou d'un label, puis second album… En général, les ennuis commencent là. On entend rarement le troisième album.

Année après année, des rappeurs ont séduit, déçu et disparu, certains atteignant des sommets commerciaux fascinants avant de dériver lentement vers une situation de retraités quadragénaires. Grâces soient donc rendues, pour le spectacle, à un Doc Gynéco dont la carrière agonise plus longtemps et plus théâtralement qu'elle n'a fréquenté les sommets, entre amours *people*, errements politiques et naufrage médiatisé. Autrement, on demande des nouvelles du Rat Luciano, par exemple, belle plume échouée quelque part. Et regarder la liste des nominations à la Victoire de la musique récompensant ce genre n'est pas excellent pour le moral…

On pourra alléguer que les carrières qui durent sont celles de personnages hors du commun : la curiosité et la puissance de travail d'Oxmo Puccino, la trajectoire spirituelle et artistique exigeante d'Abd Al Malik, la folie mi-Villon, mi-Mohamed Ali de JoeyStarr, la ferveur de marathoniens d'Akhenaton et Shurik'n du groupe IAM, la clarté sociologique du regard d'Orelsan… Mais c'est finalement très peu, eu égard au fait que le hip hop atteint environ le cinquième des ventes de musique enregistrée en France depuis quelques lustres.

Car le bilan des quelques dernières années n'est pas désagréable, commercialement. L'ampleur des ventes du rap récréatif, comme celles du collectif parisien Sexion d'Assaut et de ses membres Maître Gims et Black M, obéit à la logique transgénérationnelle des variétés, à l'œuvre depuis Annie Cordy et Joe Dassin… Par ailleurs, la compétition de mâles alpha menée par Booba, Rohff, La Fouine et quelques autres aboutit peu à peu (outre quelques déplaisants épisodes menant devant les tribunaux) à transformer une musique prétendument ancrée dans le réel en un répertoire fictionnel. Se voulant miroir des réalités sociales, le rap a fini par devenir une musique de genre, ses figures héroïques devenant des silhouettes aussi pauvrement archétypales que celles des gangsters du cinéma en noir et blanc. Petit à petit, le rap français s'est mué en un entertainment sombre et hirsute, qui finit par ne pas dire plus la vérité du monde que le metal ne renseigne réellement sur les projets de Satan. L'image est si déformée, outrée, réécrite, simulée, esthétisée qu'on peut craindre que ses visiteurs n'y trouvent pas plus de satisfactions que dans un jeu vidéo – ce qui n'était pas l'espoir originel.

Curieusement, quand des artistes de rap se mettent à la recherche des valeurs originelles du mouvement et d'une capacité à changer le monde par la musique, leur première urgence sera de s'écarter des recettes triomphantes de la génération hip hop alors en plein soleil, comme dans l'épopée artistique et politique de Keny Arkana.

Pour le reste, cette scène française peut sembler diablement décevante. Mais doit-on attendre des lanceurs de marteaux qu'ils plantent des clous ?

Voir : Abd Al Malik ; Francité ; Grand Corps Malade ; Rock.

Reggae

Le reggae est français. Après tout, de valse viennoise en polka, de scottish en mazurka, de tango en paso doble, de jazz en rock'n'roll, la musique en France a toujours emprunté, adapté, acclimaté. Notre fierté collective tient à ce que le geste pionnier du reggae en France soit le voyage de Serge Gainsbourg à Kingston, en janvier 1979, dont il rapporte l'album *Aux armes et cætera*. Que cet album soit décisif pour sa carrière et qu'il soit, par ailleurs, un des plus éblouissants 33 tours produits en Jamaïque à l'aube des années 80 ne change rien à l'essentiel : le reggae était arrivé depuis quelque temps déjà.

Cela commence par quelques disques discrets, comme celui de Philippe Villiers en 1975 : *Je préfère danser le reggae*, adaptation française d'un titre de Jimmy Cliff, et *Confidences sur le reggae*, adaptation de Judge Dread qui inclut quelques notes de *La Marseillaise* dans son introduction (un présage ?). L'année suivante, sur un 33 tours, Claude François chante discrètement *C'est le reggae* : « *Si tous ces hommes politiques à la télé / Voulaient m'écouter un jour / Je leur dirais / C'est du reggae qu'il faut dans vos discours.* »

Dans le même esprit, François-Patrice de Saint-Hilaire, promoteur chaque année de plusieurs danses nouvelles dans ses clubs Saint-Hilaire, essaie de lancer le reggae en 1977. Il sort un 45 tours avec deux adaptations de titres de Max Romeo, *Oye Oye Reggae* et *Vanille Chocolat Reggae* chantés par un certain Doudou, avec au dos de la pochette les explications chorégraphiques :

> « Les partenaires face à face font un pas en avançant le pied droit ; après avoir fait un pas en arrière, le danseur fait deux pas en avant en fléchissant la jambe droite : le danseur fait un quart de tour à droite et sa partenaire un quart de tour à gauche pour se trouver côte à côte ; un nouveau quart de tour et vous faites face à votre partenaire… »

Mais on n'est pas près de danser le reggae en VF. En 1978, Joe Dassin chante *Si tu penses à moi*, adaptation arythmique qui transforme en slow *No Woman, No Cry* de Bob Marley (et évoque la vie sur une plate-forme pétrolière en mer du Nord). Deux ans plus tard, sur la même posture vaguement tropicalisante, Dalida clamera qu'*Il faut danser reggae* : « *Il faut danser reggae dans la pagaille pas gaie / De nos jours sans couleurs / Il faut danser reggae / Comme si je débarquais dans un pays de fleurs.* » C'est une biguine molle. Peu d'échos.

Pourtant, on commence à connaître et comprendre le reggae en France, notamment grâce au succès de Bob Marley. L'instant décisif est l'album *Rastaman Vibration*, en 1976, avec son ahurissante collection de futurs classiques (*Positive Vibration*, *Roots Rock Reggae*, *Johnny Was*, *Who the Cap*

Fit,*War*, *Rat Race*…). L'année suivante, Marley bouleverse la géopolitique des musiques populaires avec le single *Punky Reggae Party*, qui cite nommément les Damned, les Jam et les Clash en proclamant une alliance entre reggae et punk rock – les lycées frissonnent. Il touche aussi le très grand public avec l'énorme succès radiophonique d'*Is this Love ?*, extrait de l'album *Kaya*, sorti début 1978. Dans ce contexte, Marley est une star en France, comme en témoigne l'audible ferveur du public sur l'album *Babylon by Bus*, enregistré en bonne partie au Pavillon de la porte de Pantin en juin 1978.

Jusqu'à sa découverte de la Jamaïque, Gainsbourg était banalement ouvert aux musiques tropicales sans forcément distinguer, d'ailleurs, entre les idiomes : la biguine d'importation de *L'Ami Caouette* en 1975, le reggae londonien de *Marilou reggae* sur *L'Homme à la tête de chou* en 1976… Avec ses musiciens anglais, Serge Gainsbourg se fait une idée assez simple de ce à quoi peu servir la musique jamaïcaine : « *Quand Marilou danse reggae / Ouvrir braguette et prodiguer / Salutations distinguées / De petit serpent katangais.* » Il récidive dans cette même veine en 1978 avec *Goodbye Emmanuelle* puis avec *Sea, Sex and Sun*, tropicaleries à arôme reggae enregistrées à Londres et destinées au seul public français.

Ce sont ces prémices qui annoncent la rencontre avec Sly Dunbar et Robbie Shakespeare, batteur et bassiste révolutionnaires, artisans d'albums majeurs de l'histoire du reggae (*Bush Doctor* de Peter Tosh, *Two Sevens Clash* et *Harder Than the Rest* de Culture, *Cool Ruler* de Gregory Isaacs, *Follow My Mind* de Jimmy Cliff, *Linvall* de Linvall Thompson, *Showcase* de Black Uhuru…) avant de travailler aussi avec Bob Dylan, Ian Dury, Joe Cocker ou Grace Jones…

La démarche de Gainsbourg annonce celle d'un Bernard Lavilliers qui enregistre quelques mois après lui en Jamaïque et en rapporte *Kingston* ou *Stand the Ghetto*, mais après avoir enregistré en 1978 un titre très rock et très français intitulé *Ringard pour le reggae* – « *T'es un ringard pour le reggae / T'es un zonard qu'a des papiers / T'es un loubard des beaux quartiers / Rock'n'roll et parfum anglais.* »

Mais le reggae de France va vite se ramifier en trois branches. D'abord, une forme musicale dégagée de toute urgence sociétale, qui s'en tient à la production d'œuvres plus ou moins ouvertement étiquetées dans la variété, comme très régulièrement chez Yannick Noah ou plus ou moins sporadiquement chez un peu tout le monde, de Julien Clerc à Christophe Maé par exemple. Ensuite, fleurit un reggae socialement voire ethniquement cohérent avec l'origine de qui le chante : ultramarins d'ici ou de là-bas, enfants des banlieues aux origines extraeuropéennes comme Tonton David ou les Nèg' Marrons.

Puis se pose la question de Marseille et d'un certain grand Sud, peu à peu étendu à toute la France, et qui serait l'apparition d'un reggae instinctif, inséré, « naturel ». On peut discerner dans la puissance du reggae provençal originel la marque de pionniers du sound system comme Jo Corbeau. Mais intervient aussi une greffe certainement aussi profonde que celle qui fit de la polka est-européenne une part de l'identité prolétaire parisienne : dans le désordre de racines enchevêtrées, le reggae permet de se revendiquer différent, voire de se réinventer, comme avec Massilia Sound System.

L'éclosion d'une scène reggae spécifiquement marseillaise est contemporaine, dans la seconde moitié des années 80, d'un bouleversement des modes d'appartenance à la culture populaire de cette ville. Cela ne tient pas seulement au changement de provenance des populations immigrées ou à la rudesse des migrations intranationales dictées par la crise. Intervient aussi le délitement de certaines structures sociales jadis stables, comme le prolétariat portuaire de Marseille, comme l'équilibre et les solidarités de certains quartiers, comme la rupture générationnelle autour de la sociabilité du bal populaire… Le rejet de la danse accompagnée à l'accordéon est certainement aussi important, en la matière, que la cristallisation de nouvelles solidarités intragénérationnelles autour d'une musique incarnée dans la figure prophétique de Bob Marley, à la fois mobilisatrice et dépouillée d'affect « national » ou ethnique (peu de Jamaïcains accostent à Marseille, le rastafarisme est « neutre » spirituellement face aux origines religieuses des jeunes), son plus célèbre représentant n'est ni noir ni blanc puisque métis…. Ainsi, des habitants de ce pays peuvent se construire des biographies nouvelles mais cohérentes par rapport à leur environnement, comme la revendication géo-ethnique de Massilia Sound System ou l'affirmation d'une appartenance à la population antibabylonienne, comme chez Sinsemilia vers Grenoble ou Danakil dans les Yvelines.

Ce reggae français se revendique des marges, comme si Marseille ou les squats de n'importe quelle banlieue se hissaient aux dimensions mythiques de Trenchtown, le quartier misérable de la jeunesse de Bob Marley. Mais peut-être n'est-ce pas une affirmation complètement abusive.

Voir : Dalida ; Dassin, Joe ; François, Claude ; Francité ; Gainsbourg, Serge.

Renaud

Les albums d'hommage collectif ont ceci d'utile qu'ils permettent de délimiter des zones d'influence, de dessiner des territoires affectifs aux contours d'autant plus instructifs qu'ils échappent aux prédictions. Quand sort en 2014 le premier album de *La Bande à Renaud*, on n'est pas forcément surpris de voir au casting le rocker Jean-Louis Aubert, le banlieusard Grand Corps Malade, l'imprécateur Hubert-Félix Thiéfaine, le portraitiste Bénabar, la celtique Nolwenn Leroy, la blonde romantique Cœur de Pirate, le rappeur Disiz… Si on ne les sait pas admirateurs de Renaud, on les devinerait cousins, voisins, complices. Rien d'étonnant.

Mais Renaud a choisi Nicola Sirkis pour chanter *Hexagone*. Étonnement de la presse : le leader d'Indochine n'a jamais porté cette subversion. On n'entend pas de mob ni de baston dans ses chansons, ses paroles n'ont absolument pas la même teneur ni la même texture que celles de Renaud. Pourtant, il parvient à rendre vie et dignité à une chanson qui fut fondatrice trente-sept ans plus tôt et dont peu de couplets pourraient être écrits aujourd'hui avec la même hargne par un auteur qui a fini par incarner une gauche plus mélancolique que conquérante, plus nostalgique que tendue vers des lendemains meilleurs.

On apprend là trois vérités à la fois : Nicola Sirkis sait interpréter les titres d'autres auteurs ; *Hexagone* est une chanson si ancienne et respectée qu'elle approche du caractère inoffensif des produits folkloriques ; Renaud est un auteur dont l'invention et la verve sont en elles-mêmes des prodiges, peu important les circonstances historiques dans lesquelles elles s'exercent.

Il y a fort à parier que dans trente ou cinquante ans, des comédiens achèteront aux fripes des perfectos des années 70 et solliciteront des autorités sanitaires l'autorisation de fumer une Gauloise sur scène pour chanter *Baston* ou *Les Aventures de Gérard Lambert*, en cherchant les intonations de la banlieue au temps où les loubards régnaient sur la nuit et faisaient peur aux bourgeois. Il faudra alors se souvenir qu'avant de devenir l'Aristide Bruant et le Maurice Chevalier de son époque Renaud a été un rebelle, un des plus beaux rebelles de l'histoire de la chanson française. Et que ce rebelle a aussi été un immense auteur.

Symboliquement, sa première chanson n'est pas un prodige littéraire, mais elle est vraiment dans l'air enivrant de son temps. Alors qu'il vient d'avoir seize ans, il traîne dans la Sorbonne occupée avec les étudiants de Mai 68. C'est là qu'il écrit *Crève salope* : « *Je v'nais de manifester au Quartier / J'arrive chez moi fatigué, épuisé / Mon père me dit : bonsoir fiston, comment ça va ? / J' lui réponds : ta gueule sale con, ça t'regarde pas / Et j'ui ai dit : crève salope / Et j'ui ai dit : crève charogne / Et j'ui ai dit : crève poubelle.* »

En fait, il ne parle certainement pas de cette manière à son père, Olivier Séchan, professeur et traducteur d'allemand, descendant d'une prestigieuse lignée de pasteurs protestants. Sa mère est la fille d'un mineur du Nord, longtemps communiste avant de militer pour le PPF de Jacques Doriot, ce qui lui posera quelques problèmes à la Libération. Cette double ascendance apporte à Renaud et à ses cinq frères et sœurs le goût du verbe et de l'écrit, de la parole forte et de la liberté. Il grandit évidemment en écoutant Brassens et en suivant toutes les turbulences des premières années 60, de Charonne aux comités Vietnam.

Il hésite à devenir casseur, libraire ou comédien avant de commencer à chanter. Il est toujours en colère contre la France, les bourgeois, l'école, les flics ou l'Église quand il sort son premier album, *Amoureux de Paname*, en 1975. Sur la pochette, il porte casquette, foulard rouge et clope au bec, quelque part entre Gavroche et le loubard moderne. Il a vingt-trois ans et chante ce qu'il chantait jusque-là en faisant la manche dans la rue : *Société tu m'auras pas* (« *J'ai chanté dix fois, cent fois / J'ai hurlé pendant des mois / J'ai crié sur tous les toits / Ce que je pensais de toi / Société, société, tu m'auras pas* ») et aussi une chanson historique, *Hexagone*, charge d'une violence étourdissante contre la France de Giscard : « *Être né sous l'signe de l'hexagone / On peut pas dire qu'ça soit bandant / Si l'roi des cons perdait son trône / Y aurait 50 millions de prétendants.* » Tout y passe, les violences policières et les goinfreries de Noël, le racisme ordinaire et les congés payés… Succès immédiat auprès de la jeunesse à blouson de cuir, mais aussi au-delà, largement au-delà.

Renaud déborde complètement vers le grand public avec son deuxième album, qui révèle à la France une certaine banlieue, son verlan et sa faune. *Laisse béton* est un tube radiophonique, avec sa drolatique série de bagarres : « *T'as des bottes / Mon pote / Elles me bottent / J'parie qu'c'est des santiags / Viens faire un tour dans l'terrain vague / J'vais t'apprendre un jeu rigolo / À grands coups de chaîne de vélo / J'te fais tes bottes à la baston » / Moi j'y ai dit : Laisse béton.* »

Germaine fait penser à Pierre Perret tandis que, dans *Le Blues de la porte d'Orléans*, Renaud se permet de plaisanter sur les idéaux autonomistes des Basques et des Bretons. Sans que l'on s'en rende vraiment compte (et pas même lui, sans doute), il quitte sur la pointe des pieds l'orbite de la chanson engagée de stricte obédience. Car avec sa belle gueule et sa gouaille parigote, il séduit plus qu'il ne fait peur, même quand il dit des gros mots en bombant le torse sous son perfecto.

Il confirme sa popularité avec *Marche à l'ombre*, premier single de l'album du même nom, en 1980 : « *Quand l'baba cool cradoque / Est sorti d'son bus Volkswagen /* […] *Patchouli, pataugas /* Le Guide du Routard *dans la poche / Hare Krishna à mort / Cheveux au henné / Oreille percée / Tu vas voir qu'à tous les coups / Y va nous taper cent balles / Pour s' barrer à Katmandou / Ou au Népal.* » Et la France des bistrots et des cours de récréation apprend le refrain : « *Et j'ui ai dit / Toi tu m' fous les glandes / Pis t'as rien à foutre dans mon monde / Arrache-toi d'là t'es pas d'ma bande / Casse-toi tu pues / Et marche à l'ombre.* »

Et les acheteurs de l'album se délectent de *Mon HLM*, qui dure plus de six minutes et monte un à un les étages d'un immeuble de banlieue – « *Putain c'qu'il est blême, mon HLM / Et la môme du huitième, le hash elle aime.* » C'est là aussi qu'il livre un bel autoportrait au détour de la chanson-gag *Pourquoi d'abord ? :* « *J'aime la vie et les coquillettes / Le musette et la bière / Pi fumer une vieille Goldo / En écoutant chanter Bruant.* » Car Renaud est profondément enraciné dans la chanson française et aime le répertoire populaire des bals, des goualantes du pavé et des refrains transmis en famille : il enregistrera, plus tard, un album de chansons réalistes, *Le P'tit Bal du samedi soir*, et un autre de chansons ch'timi, *Renaud cante el'Nord*. Et, évidemment, il révère Georges Brassens, à qui il consacrera aussi un album de reprises.

Dans l'immédiat, il vit sa période rose : les albums *Morgane de toi* et *Mistral gagnant*, en 1983 et 1985, dépassent le million d'exemplaires. La chanson *Dès que le vent soufflera*, tout à fait inattendue pour ce symbole de la banlieue (« *C'est pas l'homme qui prend la mer / C'est la mer qui prend l'homme / Moi la mer elle m'a pris / Je m'souviens un mardi* »), le fait entrer dans le petit cercle des très grandes vedettes des variétés et dans celui, plus étroit encore, des classiques du chant de marins. Il est assez puissant pour donner au Quai d'Orsay quelques soucis diplomatiques avec la Grande-Bretagne, à propos de sa chanson *Miss Maggie*, qui s'en prend au Premier Ministre britannique : « *Car aucune femme sur la planète / Ne s'ra jamais plus con que son frère / Ni plus fière ni plus malhonnête / À part peut-être madame Thatcher.* »

Mais, le faiseur de tubes doute : il commence à refuser la promotion, espace ses enregistrements, peine à retrouver l'alchimie parfaite de ses plus grands classiques. Sans pourtant jamais descendre en dessous de 500 000 exemplaires vendus, ses albums ne triomphent plus avec le même éclat.

À la fin des années 90, il plonge. Séparé de sa femme, aussi incapable d'écrire que de rompre avec l'alcool, il se lance dans une tournée-thérapie en trio, « Une guitare, un piano et Renaud ». Il va donner deux cent deux concerts d'octobre 1999 à mars 2001, dans lesquels on croit assister à l'agonie d'un chanteur – une voix en lambeaux, des trous de mémoire et des instants de flottement affolants… Mais le public le soutient avec une impeccable fidélité.

En 2002 survient *Boucan d'enfer*, disque miraculeux et miraculé. Pendant des mois, les radios matraquent sa chanson autobiographique *Docteur Renaud, Mister Renard* (« *Comme y a eu Gainsbourg et Gainsbarre / Y a le Renaud et le Renard / Le Renaud ne boit que de l'eau / Le Renard carbure au Ricard* ») et son duo avec Axelle Red, *Manhattan-Kaboul*, à propos du 11 Septembre et de la guerre en Afghanistan (« *Deux étrangers au bout du monde, si différents / Deux inconnus, deux anonymes, mais pourtant / Pulvérisés sur l'autel de la violence éternelle* »). Et, dans des dizaines d'interviews, il raconte sa déchéance et sa résurrection. La France chavire : 2 millions d'albums vendus, la tournée qui suit est un triomphe écrasant.

Renaud est ressuscité. Certes, sa nouvelle compagne, la chanteuse Romane Serda, pour laquelle il écrit, peine à convaincre le public de la même manière, mais elle lui donne un deuxième enfant, Malone, le 14 juillet 2006, quelques mois avant la sortie d'un nouvel album, *Rouge sang*. Nouveau succès pour l'album et la tournée qui suit.

Mais la tragédie est en cours. Elle se révèle en 2009 avec *Molly Malone*, album sous-titré « balade irlandaise » – balade avec un seul « l », au sens de promenade. Presque vingt ans après avoir enregistré sa *Ballade nord-irlandaise*, Renaud a accompli son vieux rêve de transcrire en français quelques-unes des chansons traditionnelles les plus célèbres du patrimoine irlandais. Or, malgré les prodiges de la technique de studio, une vérité éclate aux oreilles : Renaud a perdu sa voix.

Pour les médias, commence une saga passionnante : on guette les témoignages pathétiques, les photos pitoyables, les appels au secours à grand spectacle de quelques intimes. Le chanteur qui n'a plus de voix avoue ne plus avoir rien à dire – ou plutôt aucune envie de mettre quoi que ce soit en chansons. Déchéance de l'ancienne idole, brisée par la dépression, fin de son second mariage, cycle délétère des sevrages et des rechutes alcooliques, « exil »

dans le sud de la France, rumeurs de nouvel album, démentis, confirmations…

Il y a évidemment des amisdelachansonfrançaisedequalité pour déplorer qu'Universal produise l'album *La Bande à Renaud*, suivi quelques mois plus tard d'un second volume. Ils auraient trouvé d'autres admirateurs, continuateurs et héritiers putatifs de Renaud qui auraient mérité d'être là plus que des interprètes déjà couronnés par le succès commercial. Peut-être ne voient-ils pas tout à fait que Renaud ne s'appartient plus, pas plus qu'il n'est le privilège d'un cercle restreint de défenseurs d'une chanson aux audaces jadis fondatrices, pas plus qu'il n'appartient uniquement à la gauche à vocation faubourienne *vintage* dont il est issu. Comme quelques autres avant lui, il est entré au Panthéon de son vivant. Son retour est un enjeu personnel, dont on sait qu'il n'enlèvera ni n'ajoutera rien à son empreinte historique. Précédé d'un long feuilleton à rebondissements, son album *Toujours debout*, en 2016, confirme que le meilleur sujet de Renaud est Renaud. Peu importe si son influence sur ses cadets et même sur ses contemporains est peut-être aussi déterminante que le furent Charles Trenet ou Georges Brassens. Cela est une des plus belles réussites que puisse atteindre un chanteur. Mais ça n'arrange pas forcément le moral.

Voir : Brassens, Georges ; Engagement ; Paris.

Rita Mitsouko, Les

« C'est comme ça / Ah lalalala / Ouais le secret / Ça coupe et ça donne / Oh, oh, faut que j'move / Sans fin / Du venin / Qui me fait mal au cœur / Quand le serpent / Chaloupe et console / Oh, oh, faut que j'move » : en effet, les Rita Mitsouko ont beaucoup *mové*. Ils ont mis en marche une mécanique qui a marqué l'histoire de la chanson en France tout en impactant aussi le rock, l'électro, la musique de fête… Ils n'ont rien laissé immobile.

Oui, les Rita (car on dit « les Rita » et non « les Mitsouko ») ont bouleversé la chanson, mais sans peut-être y avoir jamais pensé. Ils n'ont pas attaché leurs pas à de grands ancêtres français et se sont affranchis des seuls modèles anglo-saxons. Ils ont emprunté à la musique latine, au reggae, au funk, à l'électro et aux mille autres sources d'un anticonformisme perpétuellement renouvelé pendant plus de trente ans. À la mort de son compagnon Fred Chichin, en 2007, la chanteuse Catherine Ringer a décidé de poursuivre l'aventure, sous son seul nom. Mais la dynamique reste semblable : avancer sur un chemin que personne

n'avait foulé jusqu'alors, sans s'arrêter aux puretés ou aux cohérences. De toute façon, les Rita Mitsouko ont fait mieux que de grands albums et des chansons inoubliables : ils ont élargi notre monde.

Fred Chichin et Catherine Ringer se rencontrent en 1979, sur un projet de théâtre musical d'avant-garde. Elle est de trois ans sa cadette, et son parcours artistique, commencé à huit ans dans un téléfilm réalisé par Marianne Oswald, porte l'écho de toutes les outrances et de toutes les furies par lesquelles passe sa génération – elle est née en 1957. Enfant-mannequin pour les magasins du Printemps, elle n'est pas restée longtemps une gentille fille modèle. Née d'une architecte et d'un peintre d'origine juive polonaise et rescapé des camps, elle n'est pas douée pour la passivité. À quinze ans, elle abandonne le lycée pour devenir artiste. Elle écrit des poèmes, chante, danse, joue. « L'aventure moderne », dira-t-elle plus tard. Elle croise le compositeur contemporain Iannis Xenakis, figure dans des créations théâtrales audacieuses, enregistre des voix de dessins animés, tourne des films pornographiques, passe par un ballet africain…

Pendant ce temps, Frédéric Chichin mène une trajectoire plus rock, mais presque parallèle à celle de Catherine Ringer. Théoriquement, son père est cadre, et sa mère femme au foyer. Mais ils font vivre leurs enfants dans une ambiance assez bohème : la mère milite au MLF avant de devenir costumière pour la scène, le père crée la revue *Miroir du cinéma*… Les années 60-70 sont d'une folle ferveur musicale et le jeune Fred devient un excellent guitariste et part « faire la route » après avoir quitté le lycée – Maroc, Grande-Bretagne, France… Il travaille un moment avec le compositeur d'avant-garde Nicolas Frize (célèbre pour ses concerts de baisers ou de machines-outils), devient machiniste à l'Opéra-Comique ou à Antenne 2, prend la guitare dans la folie punk au sein du groupe Fassbinder (avec Jean Néplin, mort en 2003) puis Gazoline (groupe d'Alain Kan, « disparu » en 1990). Il vient de sortir de Fresnes où l'avait conduit une affaire de stupéfiants quand il rencontre Catherine Ringer.

Coup de foudre amoureux et artistique. Ils essaient quelques collaborations, dont Marcia Moretto, danseuse et chorégraphe argentine qui les marquera profondément et inspirera, après sa mort, la chanson *Marcia Baïla*. Mais ils ne se sentent jamais aussi bien que lorsqu'ils font de la musique à deux. Après s'être brièvement appelés les Spratz, ils deviennent les Rita Mitsouko, pour l'actrice Rita Hayworth, la stripteaseuse Rita Lenoir et le parfum Mitsouko de Guerlain. Avant eux, les groupes avaient des noms d'objets (Téléphone, Gazoline), des raisons sociales orgueilleuses (Trust, Martin Circus), des appellations gracieuses (Il était une fois, Au bonheur des dames). Ils se choisissent un baptême oblique, référencé, complexe.

Ils jouent dans les petits lieux une musique à la fois extrême et lyrique, branchée sur boîte à rythmes et totalement déjantée. Fred Chichin, à la guitare, semble un compromis de Keith Richards et des manières punk, et sa compagne parvient, par ses attitudes provocantes sur scène et la généalogie imprévisible de son chant, à agacer les puristes rock.

Signés sur la jeune maison de disques Virgin France, les Rita Mistsouko sortent deux premiers 45 tours sans écho en 1982. En 1984, paraît leur premier album, qui reste pendant des mois dans les bacs sans décoller malgré la sortie du 45 tours *Restez avec moi*. Ce n'est qu'à l'aube du printemps 1985 que la sortie d'un second single, *Marcia Baïla*, fait frémir l'attention des médias et du public. Ce sera le tube le plus inattendu de l'époque, mais aussi le plus écrasant, puisque la Sacem annonce que jamais une chanson dans l'histoire n'a été diffusée aussi souvent à la radio. Et il est bien possible que le clip soit aussi un des plus vus de la décennie.

La France entière apprend des paroles à la forme singulière, aussi singulières par leur texture sonore que par leur curieuse poésie : *« Marcia, elle danse sur du satin, de la rayonne / Du polystyrène expansé à ses pieds / Marcia danse avec des jambes / Aiguisées comme des couperets / Deux flèches qui donnent des idées / Des sensations. »*

Du rock ? Du latino ? De la chanson ? Rien de cela et tout à la fois. Des ovnis, des Martiens, des punks ? Les Rita Mitsouko recyclent la salsa et l'opéra, le funk et le tango, la musique de publicité et la recherche contemporaine, l'humour potache et la provocation punk…

En 1985, le monde du vidéoclip est dominé par la belle Sade. Catherine Ringer est l'anti-Sade : face à une sublime créature qui maîtrise chacune de ses émotions et impose un glamour lisse, elle chante avec des gants de ménage roses aux mains, se livre à des danses étranges avec un fichu dans les cheveux et une blouse à fleurs de concierge. Elle contrevient à tous les codes du glamour, de la distance, du sublime ordinaire. Mais elle n'est pas non plus une femme ordinaire – tout au contraire. Elle incarne sans que personne le sache encore – pas même elle – une singulière posture d'artiste qui échappe aux codes couramment admis dans le show business français. D'ailleurs, son téléphone et son adresse resteront des années dans l'annuaire parisien sans qu'elle soit jamais importunée.

La renommée des Rita grimpe au sommet avec l'album *The No Comprendo* et ses trois tubes *Andy*, *C'est comme ça* et *Les Histoires d'A…* Le grand public les adopte, s'appropriant un univers « branché » – comme on dit à l'époque –, abolissant toutes les questions qui encombrent le rock en France depuis plus de quarante ans : le choix des bons parrains anglo-saxons, les complexes quant à la langue française, les rapports avec le commerce de la musique… De l'autre côté de la Manche et de l'Atlantique, on jette une oreille à cet « *amazing french act* ». En France, on réalise que le français peut se chanter avec la liberté délirante de Catherine Ringer : lyrique et confidence, yodel et piaillement, vocalise et folie douce, cri et passion… Et, sur scène, les Rita enthousiasment tout autant, la Ringer dansant un curieux funk de fresque égyptienne, un twist de boxeuse, des pas balinais, ou sioux, ou tsiganes…

Les Rita résistent à l'analyse : c'est le premier rock français qui ne soit ni vraiment français ni vraiment rock. Il ne renvoie à rien, ne rappelle rien : on peut invoquer le psychédélisme et les zazous, la fusion créole et le grand chaudron de la dance music, mais aucun équivalent n'est tout à fait pertinent. Une fois les amarres larguées, le seul style des Rita Mitsouko est le style Rita Mitsouko.

En une dizaine d'albums et quelques tubes souterrains (*Le Petit Train*, *Y a d'la haine*, *La Sorcière et l'Inquisiteur*, *Triton*), des aventures stimulantes (des concerts avec l'Orchestre Lamoureux, toutes sortes de rencontres sur scène)… on les juge parfois assagis, mais ils restent impossibles à dissoudre dans le paysage. Ils comptent parmi les révolutionnaires de la musique populaire en France mais ils n'ont ni descendance directe ni disciples officiels.

Paradoxalement, à mesure que le duo gagne en puissance et en maturité, le guitariste Fred Chichin se met de plus en plus en retrait. Même s'il n'a jamais brillé par un charisme éclatant, il se tient volontiers à l'écart des projecteurs et adopte sur scène un jeu de plus en plus sobre. À la dernière tournée, d'ailleurs, il ne joue plus que de la guitare acoustique, comme à la recherche du tout premier état de ses compositions, avant qu'il ne les ait habillées de leurs arrangements.

Il est aussi malade. Une vieille hépatite qui l'affaiblit peu à peu. Puis le cancer qui le foudroie en quelques semaines, alors que les Rita Mitsouko se lancent dans une nouvelle aventure, avec l'album *Variéty* enregistré en français et sa version anglophone *Variety* partie à la conquête de l'Europe.

Fred Chichin s'éteint le 28 novembre 2007, jour où les Rita Mitsouko auraient dû jouer à l'Olympia. Catherine Ringer ne s'effondre pas. Pulsion de vie, envie de scène, force artistique. Elle tourne seule avec le répertoire du groupe puis cherche une voie solo. Premier album, *Ring n'Roll*, en 2011, collaborations et *featuring* multiples, puis rencontre avec Eduardo Makaroff et Christoph H. Müller de Gotan Project, qui mène à l'aventure tango contemporaine de Plaza Francia. Et, en plusieurs langues, plusieurs esthétiques, elle poursuit le vaste chantier d'une chanson libre.

Voir : Anglais ; Postmoderne ; Rock.

Rock

Le rock a été un orage, un champ de bataille, voire une arme de poing. Pendant quelques générations, Moustique était plus rock que Johnny, Johnny était plus rock que Dick, Variations était plus rock que tout le monde, Téléphone était plus rock que Variations, Taxi Girl était plus rock que Téléphone, et ainsi de suite.

Mais au cœur des combats, l'enjeu était collectif et impliquait toujours les deux camps. Car on peut nuancer son appellation (rock en France, rock de France, rock français), le nœud restera toujours le même : nous ne sommes pas américains et, par conséquent, il paraît impossible que notre rock ait une quelconque valeur. Deux discours convergent : une sorte de droite affirme que notre identité d'essence européenne, latine et enracinée dans le verbe s'y oppose, et elle veut nous vacciner contre le rock ; une sorte de gauche soutient que l'authenticité rock est inaccessible dans la langue française et prétend n'admettre que l'anglais. On a entendu vomir les injures contre une jeunesse bruyante, barbare et vendue ; on a entendu le leader d'un groupe affirmer que « chanter en français, c'est pétainiste ».

La frontière n'est pas tout à fait étanche, néanmoins. En 1963, Léo Ferré est acide et grinçant dans *T'es rock, Coco* : « *Avec nos oreilles au mur / Avec nos langues polyglottes / Qui magnétophonisent sur / Tous les tons et toutes les*

bottes / […] *T'es rock, Coco ! t'es rock !* » En 1971, il emprunte le mot de *pop*, devenu transitoirement dominant, pour clamer sur l'orage sonore du groupe Zoo, qui l'accompagne sur son album *La Solitude* : « *Les pop c'est la musique au printemps des guitares / C'est l'électricité qui gratte et qui se marre* / […] *Les pop c'est des bandits qui holdeupent la musique / C'est des volts envoûtants qui virevoltent et triquent.* » Mais entre sa détestation et *Les Pop*, la France elle-même s'est déplacée ; elle n'est pas plus américaine dans son âme, elle est plus libre dans son corps, ses gestes, ses envies.

L'histoire commence vraiment par une démarche, par des fringues, par une moue, par un film sorti dans quelques salles des quartiers populaires. En décembre 1957, *Amour frénétique*, version française de *Loving You*, confronte quelques jeunes gens à Elvis Presley. Gestes saccadés, flegme boudeur plaqué sur un corps en ébullition, jeans de garçon-livreur et voiture bricolée, chansons trépidantes et danse heurtée… À Paris, un garçon de quatorze ans qui s'apprêtait à devenir comédien est assez bouleversé pour changer de route et emprunter le chemin qui le fera devenir Johnny Hallyday. À Nice, un garçon de douze ans est assez irradié pour qu'il prenne bientôt – à peine corrigé – le nom du héros du film, Deke Rivers.

C'est le temps de la conspiration. Le rock'n'roll était né en 1954 et avait traversé l'Atlantique quelque temps plus tard. En 1955, ce « sujet de société » se traitait avec effarement, comme dans l'hebdomadaire *ELLE* évoquant en 1955 le « Rock and Roll » (les guillemets et majuscules sont d'époque) :

> « Eddie Constantine et Juliette Gréco l'ont répété dans la rue avant de le tourner au cinéma. Henri Salvador le chante à Bobino. Les psychanalystes anglais et américains sont affolés. Les critiques de jazz sont indignés. Les Français semblent supporter sans dommage les premiers assauts de l'épidémie. Mais certains parents et éducateurs s'inquiètent : est-ce le chant de guerre d'une jeunesse désaxée ? »

Cette jeunesse désaxée, ce ne sont que quelques centaines d'adolescents dont beaucoup prennent l'habitude de se retrouver dans un curieux salon de thé du IX^{e} arrondissement de Paris où avait été installé un parcours de minigolf. Ils s'assemblent autour du juke-box pour écouter du rock toute la journée en buvant des Coca-Cola. Du quartier d'abord, puis de toute la région parisienne et même de province convergent des jeunes qui ici, entre eux, peuvent se croire dans leur rêve américain : du rock'n'roll, pas de « croulants » qui les regardent de haut, pas d'accordéon musette ni de Luis Mariano, pas de kir ou de blanc limé au bar… Le Golf-Drouot va être la matrice du premier rock français, musique

rebelle mais assez candide pour se vendre déjà au premier offrant.

Les Cinq Rocks, avec leur chanteur Eddy Mitchell – qui a gagné au Golf-Drouot son surnom de Schmoll –, découvrent en entendant leur premier disque à la radio, en janvier 1961, que leur « patron » Eddie Barclay les a rebaptisés en Chaussettes noires en vertu d'un accord publicitaire avec les chaussettes Stemm. Les Pirates de Dany Logan sortent leur premier 45 tours en septembre 1961 avec une adaptation d'un titre sauvage de Jerry Lee Lewis, *Je bois du lait*. Car l'Interprofessionnelle du lait intervient aussi au Golf-Drouot, inspirée par le fantasme « américain » du milk bar dont le rock'n'roll pourrait être un allié décisif.

La sociologie de ce premier rock est passionnante : des enfants qui n'appartiennent ni à la classe ouvrière *stricto sensu*, ni à la bourgeoisie (Johnny est un enfant de la balle, comme Piaf et Aznavour), ni même à la France « de souche » (quatre des cinq Chaussettes noires sont pieds-noirs). Rien d'étonnant à ce que les hommes de marketing découvrent chez eux les tendances en devenir. Et la geste du premier rock'n'roll français est tout entière en préludes incompris. Le premier festival international de rock au Palais des Sports en février 1961, par exemple, avec ses ruptures symboliques : le public turbulent qui manifeste clairement que les rangées de fauteuils ne servent à rien puis, à la sortie, fait le coup de poing avec la police dans les rues et ravage quelques rames de métro ; Eddy Mitchell qui jette son nœud papillon dans le public (il « se dépoitraille », s'effraie un journaliste) ; le triomphe très prévisible de Johnny Hallyday qui fournira la matière d'un disque… enregistré en studio avec des bruits de foule superposés ; Richard Anthony qui n'est pas prévu au programme et que ses fans hissent sur scène mais qui s'en fait expulser (on n'est plus dans un club bon enfant) ; la capacité de cette jeunesse à éclipser l'agenda officiel de l'actualité, puisque l'événement fait désordre, le même jour que l'inauguration de l'aéroport d'Orly par le général de Gaulle.

Pendant quelques années, le rock sera synonyme de jeunesse, de délinquance, de danger et de fureur, avec un autre sommet lorsque, le 22 juin 1963, la place de la Nation est envahie pour le concert en plein air du premier anniversaire du magazine *Salut les copains*. Vu de l'âge adulte, vu d'une estrade de professeur de lycée, vu d'un siège de conseiller municipal dans une province qui n'a plus cassé de vitrines depuis la Libération, tout peut apparaître semblable : les voyous américains du film *Graine de violence* et les fans buveurs de limonade des Chaussettes noires, le jean de James Dean et les couettes de Sheila, les bandes d'Aubervilliers et les refrains de Liverpool…

Mais, à hauteur de teenager, on sait distinguer. Le rock'n'roll rend coup pour coup à la société et crache un venin furieux ; colère prolétaire, rage adolescente, piaffements de coquelets opprimés, trépignements de corps pubères enfermés dans un semblant d'enfance… Le rock est une parole née de la frustration et de l'urgence. Il agresse, il revendique, il venge. Johnny Hallyday, Moustique, Long Chris jouent ce rôle, comme Vince Taylor, citoyen britannique travaillant surtout en France et incarnant déjà une « authenticité » qui tient autant à la langue anglaise qu'à une attitude « limite ».

Dès lors, la quête sera double : jouer du rock et être rock. La postérité triera au profit de la seconde inclination. Ainsi oubliera-t-on globalement les Variations. Cheveux aux épaules, rouflaquettes et vestes en mouton retourné, ils portent avec ferveur, à la charnière des sixties et des seventies, une luxuriante révolution qui ne sépare pas encore psychédélique et hard, rock et pop, posture « in » et lyrisme populaire. Ces pionniers chantent en anglais et seront gommés des livres d'histoire par la brute décharge punk.

On ne garde plus mémoire, aujourd'hui, de Gazoline, groupe punk de 1978 aux deux 45 tours mythiques par lequel passe Fred Chichin des Rita Mitsouko. Le créateur du groupe est Alan Kan, venu de la variété romantique, des délires fin de siècle de l'Alcazar et d'une chanson théâtralisée à la David Bowie. Devenu punk, il lâche des stances vertigineuses, comme dans *Radio flic* : *« J'en ai marre d'écouter / De rôder, de me cacher / De subir sans bouger / Les lois de la société / Je sais qu'dans toute la ville / Y a des milliers de shérifs / Mais il faudra ruser / Vous ne m'aurez jamais vif. »* Puis il naufrage, évidemment. Drogue, mouise. Il finit même par travailler pour gagner sa vie. Le 14 avril 1990, on le croise sur le quai de la station de métro Châtelet. Il a quarante-cinq ans. Depuis, plus personne ne l'a revu, plus personne n'a eu de nouvelles de lui. La disparition la plus rock.

Il appartient à une génération qui part tôt. Le premier a été Pierre Wolfsohn, batteur de Taxi Girl, emporté à vingt ans en 1981 par une overdose. Les autres suivront plus tard : Jean Néplin, mort en 2003, quelques jours avant ses quarante-six ans ; Lizzy Mercier Descloux, morte à quarante-sept ans en 2004 ; Olive de Lili Drop, parti en 2006 quelques semaines après son cinquantième anniversaire ; Fred Chichin, décédé en 2007 à cinquante-trois ans ; Jacno, ex-Stinky Toys, mort à cinquante-deux ans en 2009 ; Daniel Darc, ex-Taxi

Girl, disparu en 2013 à cinquante-trois ans…

Alain Bashung, leur aîné, ne s'est pas non plus attardé, emporté à l'âge de soixante-deux ans après avoir réussi l'impossible : convaincre le grand public et mettre à genoux les arbitres des élégances, mater les puristes et entasser les Victoires de la musique. Il parvient à clore le jeu en cumulant l'attitude impeccablement rock et la séduction immédiate. Tous les cuirs noirs, tous les auteurs de vers en anglais de troisième vont se prosterner devant *Osez Joséphine*. Et, de trajectoire cabossée en volte-face étourdissantes, les Rita Mitsouko ou Daniel Darc – parmi d'autres – achèvent de clore le débat. Grâce à eux, être rock n'est pas être américain ; être français n'exclut pas du rock. On le comprend dans les années 90.

Mais, peu après, on repart joyeusement en sens inverse. Il est vrai que Jean-Louis Murat, Serge Gainsbourg ou les associations d'Alain Bashung avec Boris Bergman ou Jean Fauque donnent envie de casser son stylo quand on a dans le corps l'adrénaline qui veut mater le vieux monde. Une nouvelle génération recommence à hésiter entre français et anglais. Elle laisse BB Brunes ou The Dø.

Puis une autre arrive encore. Puis une autre après, sans doute. Le rock, quoi.

Voir : Américanisation ; Barclay, Eddie ; Bashung, Alain ; Darc, Daniel ; Francité ; Hallyday, Johnny ; Pop ; Rita Mitsouko, Les ; Yé-yé.

Roda-Gil, Étienne

Personne n'ignore *Joe le taxi*, le tube inaugural de la carrière de Vanessa Paradis, ni ses paroles étiques posées sur une mélodie lascive : « *Embouteillage / Il est comme ça / Rhum et mambo / Joe, Joe, Joe / Dans sa caisse / La musique à Joe résonne.* » Mais soudain la chanson évoque Xavier Cugat et Yma Sumac. Que l'empereur du mambo et le rossignol des Andes trouvent une place dans la variété de consommation courante des années 80 est sans doute une des raisons pour lesquelles on se souviendra longtemps d'Étienne Roda-Gil, qualifié de « génie » par le président Chirac dans son hommage nécrologique, le dernier dimanche du mois de mai 2004.

Magicien du succès, Étienne Roda-Gil a écrit des dizaines de tubes sans jamais céder tout à fait aux recettes habituelles du commerce. Personnage haut en couleur mais souvent d'humeur sombre, il a traversé presque quarante ans de chanson française en portant aussi haut un incroyable savoir-faire commercial et

le drapeau de la révolution. Révolté par hérédité, plus enraciné dans la guerre d'Espagne que dans l'Espagne elle-même, il est un personnage de roman.

Né en 1941 avec la mention « apatride » sur ses papiers d'identité, il est élevé en catalan par une mère qui chante des tangos en espagnol toute la journée et un père ouvrier communiste qui lui lèguera sa colère. Pendant que, après la guerre civile espagnole, l'exil et la Résistance, son père peint des carrosseries de voitures au pistolet (il en mourra d'un cancer du poumon), Étienne Roda-Gil entre au lycée Henri-IV à Paris, au temps où Jean-Louis Bory y enseigne le français, et Albert Soboul l'histoire.

Mais, pour échapper au service militaire pendant une guerre d'Algérie qui le répugne, il s'exile en Grande-Bretagne et abandonne son rêve de devenir professeur. Revenu en France quelques années plus tard, il prend un gagne-pain de visiteur médical et, un jour de 1967, s'arrête pour boire un verre à l'Écritoire, un bistrot de la place de la Sorbonne. Quand un jeune homme, dont les cheveux bouclés descendent très bas pour l'époque, lance à la cantonade : « Qui veut m'écrire des chansons ? », Roda-Gil est volontaire.

Ce n'est pas seulement Julien Clerc qu'il rencontre ce jour-là, mais une nouvelle vie. Leur première œuvre enregistrée s'intitule *La Cavalerie* : « *Quand je vois les motos sauvages / Qui traversent nos villages / Venues de Californie / De Flandres ou bien de Paris / Quand je vois filer les bolides / Les cuirs fauves et les cuivres / Qui traversent le pays / Dans le métal et le bruit / Moi je pense à la cavalerie.* » Le 45 tours paraît en mai 1968, alors que la France s'occupe de révolution. Mais Julien Clerc est un des personnages majeurs de sa génération, et les mots de Roda-Gil y contribuent.

Ensemble, ils vont accumuler les tubes : *La Californie* (1969), *Ce n'est rien* (1971), *Niagara* (1971), *Si on chantait* et *Le Patineur* (1972), *Ça fait pleurer le bon Dieu* (1973), *Lune, lune* (1974), *This Melody* et *Elle voulait qu'on l'appelle Venise* (1975)… Une douzaine d'années d'enchantement et d'audaces jusqu'à ce que, pour l'album *Sans entracte*, en 1980, Julien Clerc ne lui demande aucune chanson, pour la première fois. Le métier bruisse d'une rumeur : Julien Clerc, grande vedette populaire, n'en peut plus de devoir expliquer ce qu'il chante, comme ce couplet qui a beaucoup amusé la presse : « *Poissons morts / Allez donc dire aux moissonneuses / Poissons morts / Que la graisse de mitrailleuse / N'est pas la brillantine des dieux.* » Mais ils se retrouveront quelques années plus tard pour d'autres succès encore, dont l'hymnique *Utile*.

En 1972, Roda-Gil a aussi donné son premier tube français à Mort Shuman, *Le Lac Majeur*. Il écrit aussi pour Barbara, Christophe, France Gall, Nicoletta, Alain Chamfort… Il offre ses derniers succès à Claude François, avec l'envie

d'enfin lui faire raconter « autre chose » : ce sont *Magnolias for Ever* en 1977 et *Alexandrie, Alexandra* en 1978. Il donne *Sincérité* à Richard Cocciante en 1983, *Joe le taxi*, *Marilyn et John* et *Maxou* en 1987 à Vanessa Paradis, le disque *Mirador* en 1989 à Johnny Hallyday, un album entier à Juliette Gréco en 1992, des chansons en français à Julio Iglesias et en espagnol à Kassav'… Et Angelo Branduardi, Catherine Lara, Gérard Lenorman, Françoise Hardy, Louis Bertignac, Charles Dumont… Une usine qui fonctionne sans états d'âme. Quand un journaliste lui fait remarquer qu'il est curieux de voir un admirateur de Rosa Luxemburg écrire pour Vanessa Paradis, il réplique : « Vanessa Paradis, c'est Rosa Luxemburg ! »

Il entreprend un gigantesque opéra-rock sur 1789 avec Roger Waters, l'ancien leader de Pink Floyd, projette une comédie musicale sur Che Guevera, fait des détours par le roman, entre au conseil d'administration de la Sacem… L'homme maudit son époque mais la vit furieusement, la cigarette éternellement aux lèvres. Une hémorragie cérébrale l'arrête en pleine course à soixante-trois ans.

Voir : Clerc, Julien ; Commerce.

Salvador, Henri

Henri Salvador fut à la fois Nat King Cole et Carlos. Il incarne l'éclat clinquant des variétés télévisées autant que la douceur savante des faces B élégantes, il fournit à la fois les refrains bêtas de la cour de récréation et les plaisirs érudits des amateurs de jazz. Il y a dans son histoire l'éventail largement ouvert des musiques populaires du XX^e^ siècle – le bon gros rire, la rêverie ensoleillée, le claquement de doigts fiévreux, le sourire mélancolique… Et il n'est guère de Français qui n'ait, quelque part dans sa mémoire et dans son cœur, le souvenir chéri d'une chanson d'Henri Salvador, que l'on ait été bercé par *« une chanson douce que me chantait ma maman »*, que l'on ait rêvé de prendre son envol vers *Syracuse*, que l'on ait usé sur son Teppaz le 45 tours de *Zorro est arrivé* ou que l'on ait succombé peu après l'an 2000 au charme de *Chambre avec vue* dans un bar branché vers la Bastille…

Il y a peu, dans la chanson française, de carrières aussi longues, riches et denses que celle d'Henri Salvador. Parler de ses soixante-quatorze ans de carrière, c'est rappeler que, lorsqu'il monte sur scène pour la première fois, il a seize ans, et triomphent sur les ondes *À Paris dans chaque faubourg* par Lys Gauty, *Ce petit chemin* par Jean Sablon et *J'aime bien mes dindons* par Charpini et Brancato. Lorsqu'il s'éteint règnent Amy Winehouse, Christophe Mae, Renan Luce et Mika.

Pour lui, tout commence à Cayenne en 1917. Henri Salvador a déjà un frère, André, et sera suivi d'une sœur, Alice. Le père, Clovis Salvador, est fonctionnaire des impôts. Il porte beau, il a « le cheveu plat », comme on dit aux colonies françaises d'Amérique : c'est un mulâtre guadeloupéen, natif de Morne-à-l'Eau, qui prétend avoir une ascendance espagnole alors que le nom de Salvador est le prénom de son grand-père, esclave affranchi en 1833. Son épouse Antonine Paterne vient de la petite communauté amérindienne de Port-Louis, en Guadeloupe. Les origines sont mélangées, donc, mais chez les Salvador on croit

avec fermeté aux bienfaits émancipateurs de la République et de l'éducation. C'est pourquoi le petit Henri n'apprend pas le violon dont son père joue très joliment : il n'y aura droit que si ses résultats scolaires sont bons ; or ses devoirs sont loin d'être excellents.

En 1929, son père obtient sa mutation, et toute la famille s'installe à Paris. Henri devient en quelques mois un vrai titi, fasciné par le spectacle de la rue et converti à l'argot – il gardera toute sa vie la gouaille et l'accent parigots. Le dimanche, son père lui donne le choix entre un billet de matinée à la Comédie-Française ou la représentation du cirque Medrano. Henri rêve devant les robes et les costumes du Français, mais chez Medrano il aime Rhum, un des plus grands clowns de l'époque. Le jeune garçon rit si fort qu'on envoie une ouvreuse le chercher à l'entracte. Dans sa loge, le clown lui dit : « C'est bon d'avoir ton rire dans la salle, il entraîne les autres. Eh bien, tu viendras à l'œil tous les dimanches. » Rhum lui donne aussi quelques leçons pour faire rire les copains – le public, ce sont toujours des copains.

Le jeune garçon fait la manche comme comique des terrasses de bistrots, s'essaie à la batterie et à la trompette dans un restaurant chinois, gagne quelques sous en « lever de torchon » dans des petits cabarets avec quelques numéros appris par Rhum… On parle encore, chez les Salvador, de sa future carrière de médecin ou d'avocat. Mais celle-ci s'envole tout à fait en 1933 : un cousin lui fait découvrir le jazz avec des 78 tours de Duke Ellington et Louis Armstrong. Il apprend la guitare en autodidacte et, à seize ans, décroche son premier contrat dans un quartet de jazz dans lequel joue aussi son frère André.

À dix-huit ans, il est musicien résident au Jimmy's Bar, phare de la nuit parisienne. Il jouera aussi dans le quintet de Django Reinhardt ou au côté d'Eddie South, violoniste de jazz américain, digère un répertoire énorme et intègre un bagage harmonique qui lui servira toute sa vie. Le 2e classe Salvador fait son service militaire dans une caserne ordinaire où il découvre le racisme ordinaire, contre lequel il arme son sourire – une attitude dont il ne se départira jamais. Quand arrive la guerre, il fait tout pour échapper au retour sous les drapeaux, ce qui le conduit même brièvement en prison à Marseille, où il bénéficie de la protection du truand Carbone, qui inspirera plus tard le film *Borsalino*.

Libéré, il continue la vie de cabarets avec son frère, se marie une première fois sur un coup de tête, est engagé comme musicien et fantaisiste par Ray Ventura. Le chef d'orchestre sent que la nasse risque de se refermer et monte une tournée en Amérique latine de ses Collégiens, dont beaucoup sont juifs, « levantins » ou tout au moins assez peu aryens. À Noël 1941, ils sont à Rio de

Janeiro. Là, Henri Salvador devient une vedette avec ses sketchs et ses chansons, mais apprend aussi, quand il s'évade en solo, la dureté du métier, les contrats bidon et les arnaques des producteurs.

À la Libération, il saute dans le premier bateau vers la France à la nouvelle de la reconstitution de l'orchestre de Ventura. Les Collégiens enregistrent frénétiquement et tournent des films légers au cinéma. Dès 1947, Salvador enregistre son premier 78 tours sous son seul nom, *Maladie d'amour*, chanson sentimentale guadeloupéenne qu'il a adaptée en français. Elle est remarquée lorsqu'il la chante à Londres, se répand dans le monde anglo-saxon et même Nat King Cole l'enregistre. On le voit dans des opérettes et des revues avec Yves Montand ou Mistinguett, il sort *Le Loup, la Biche et le Chevalier (une chanson douce)*, fait ses premiers pas au cinéma sans Ventura (comme dans *Bonjour sourire*, avec Annie Cordy, le premier film de Claude Sautet)… Il rencontre Boris Vian, comme lui fou de jazz et fou de mots. Ensemble, ils écriront des centaines de chansons dans tous les styles, de la fausse chanson antillaise à la vraie fantaisie jazz. Ils montent des canulars comme, en 1956, le disque d'Henry Cording, première acclimatation de rock'n'roll en français.

Après la mort de Vian, Salvador quitte Philips, sa maison de disques, pour tenter avec sa deuxième épouse, Jacqueline, l'aventure d'un label indépendant dans lequel il n'aurait pas à négocier toutes ses décisions avec des gestionnaires installés derrière des bureaux. Ainsi, quand il adapte *Bye Bye Blues*, chanté jadis par l'immense Bessie Smith, sous le titre *Avec la bouche*, il relègue en seconde face une amusante chanson sans grande ambition : un curieux manque de flair que les programmateurs de radio et le public vont vite corriger, *Zorro est arrivé* devenant un immense tube.

Il prend l'habitude qu'alternent de fréquents succès de chansons drôles et de rares succès de chansons douces : *Faut rigoler* (1960), *Le lion est mort ce soir* (1962), *Minnie petite souris* (1963), *Syracuse*, *Count Basie* et *Zorro est arrivé* (1964), *Le travail*, *c'est la santé* (1965)… Le rire sera presque systématiquement en face A, les chansons de crooner en face B. À partir de 1968, il devient un des personnages les plus aimés des Français en se transformant en une vedette de télévision avec ses « Salves d'or » puis ses « Dimanche Salvador », tout comme avec le succès de ses albums consacrés aux héros de Walt Disney.

Mais, peu à peu, il se laisse distancer par l'actualité musicale. En 1994, il sort l'album *Monsieur Henri*, pour lequel sa maison de disques lui impose une production rock énergique. Bide. Alors, il prépare sa sortie. Salvador a bientôt quatre-vingts ans, reçoit un prix d'honneur spécial pour l'ensemble de son œuvre aux Victoires de la musique 1996 en chantant *Le Blouse du dentiste* en duo

avec Ray Charles, annonce la commercialisation d'un modèle de boules de pétanque de sa conception… Il n'y a plus dans les bacs des disquaires que des compilations d'Henri Salvador.

En l'an 2000, il est un retraité tranquille quand un jeune producteur lui propose d'enregistrer le disque de ses rêves. Le chanteur prévient : pas question de faire rire avec de bons gros refrains puérils. Il ne se reconnaît plus que deux idoles, Nat King Cole pour le souffle et Frank Sinatra pour la mise en place. Il aime la bossa nova mais pas la musique cubaine qui est tellement à la mode à ce moment-là chez les bobos. Tout est accepté… L'équipe qui travaillera sur l'album *Chambre avec vue* est jeune : l'auteur-compositeur-interprète Keren Ann et son transitoire alter ego Benjamin Biolay, ainsi qu'Art Mengo, Marc Estève et quelques autres jeunes gens qui connaissent par cœur Antonio Carlos Jobim, Chet Baker… et les faces B d'Henri Salvador.

Commence une incroyable seconde carrière, supplément de vie artistique qui va le conduire à une gloire dont il n'avait jamais osé rêver. Car il n'avait jamais atteint un tel score : *Chambre avec vue* se vend à plus d'un million d'exemplaires. Se déclenche alors un maelström d'honneurs : Victoires de la musique, décorations remises par les plus hautes autorités de l'État, hommages de la profession, unes de magazines, tournées triomphales, foules des grands festivals d'été, des Vieilles Charrues au Paléo Festival de Nyon… Promu monument national, le doyen de la chanson semble devenu une fontaine de jouvence pour la France entière. Et il ne veut plus lever le pied, enregistre encore (*Ma chère et tendre* en 2003, *Révérence* en 2006), chante dans le monde entier, assume avec un savoureux mélange de bonhomie et d'ironie son statut de doyen de la chanson. Il donne un magnifique concert d'adieu au Palais des Congrès, le 21 décembre 2007, à quatre-vingt-dix ans, cinq mois et trois jours. Puis il commence à préparer un nouvel album et quelques concerts au Brésil. C'est alors qu'il s'éteint d'une rupture d'anévrisme, le 13 février 2008. Le commerçant

en gros rires est rédimé.

Voir : Postmoderne ; Vian, Boris.

Sanseverino

Nicolas Poussin ne peignait guère les événements de son temps – ni la guerre de Trente Ans ni le siège de La Rochelle. Il déposait dans un palais antique *La Mort de Germanicus* ou *Mercure, Hersé et Aglaure*, il illustrait les aventures vénérables de *La Continence de Scipion,* de *Jupiter allaité par la chèvre Amalthée* ou d'*Esther devant Assuérus*. S'il est aujourd'hui un parangon de classicisme, il était pleinement un peintre de son temps et incarna peut-être plus qu'aucun autre le goût dominant en Europe autour de la mi-XVIIe siècle.

Sans la préciosité, évidemment, sans le tulle, le froufrou et la pompe, Sanseverino parvient peut-être à symboliser de semblable manière un âge de la chanson. Son art, extrêmement actuel et extrêmement enraciné, affirme que la réécriture des mythologies parle pour aujourd'hui tout aussi bien qu'une peinture censément réaliste.

Ce ne serait pas pour la forme et pour le rendu qu'il est comparable à Poussin, mais pour la méthode. Sanseverino semble ne faire de musique que pour cette lueur d'éternité qui enseigne au présent une noblesse, une vérité, une transcendance. Il appartient à la génération neuve révélée à l'aube du XXIe siècle, mais il manifeste plus qu'aucun autre que la chanson postmoderne peut rechercher prioritairement la permanence et l'inchangé.

Stéphane Sanseverino est né en 1961 dans une famille qui va bientôt s'expatrier. Papa travaille dans l'industrie du papier et, de pays en pays, la famille rêve comme si elle était en France, dans les livres et les disques de cette époque. Mais le garçon découvre à six ans, en Bulgarie, la musique tsigane à pantalons bouffants et chemises à jabot. Puis, quelques années plus tard, les mariachis au Mexique. Et la Nouvelle-Zélande, le Venezuela, la Tchécoslovaquie… De retour en France, les Pogues lui mettent la tête à l'envers. Le calendrier est parfait pour qu'instinctivement il ne se sente pas prisonnier d'une modernité trop scrupuleuse. Car l'after punk, aux États-Unis, c'est Devo ; en Grande-Bretagne, c'est Joy Division ; en France, c'est Pigalle et son accordéon. À vingt ans, Sanseverino colle son nez à la vitre du Clairon des chasseurs, sur la place du Tertre : des guitaristes manouches jouent pour les touristes, et il reste des heures

à étudier leur jeu.

Entre cette école d'autodidacte et le premier album de Sanseverino, il se passera une vingtaine d'années, avec des fausses routes, des désillusions et des échecs. Il sera le chanteur des Voleurs de poules, sera tenté par des inventions à la Massive Attack, sera comédien et chanteur dans les Achille Tonic de Shirley et Dino… Quand sort *Le Tango des gens*, en 2001, on voit d'abord un représentant de la nouvelle vitalité de la chanson française, et qui s'exprime sur du jazz manouche.

Peu à peu se dévoile sa capacité à endosser des héritages variés comme on passait chez Jean Vilar de Corneille à Musset et de Musset à Jarry. D'album en album, il travaille avec un big band ou avec des champions de bluegrass, enregistre un bouquet de chansons du répertoire français, mêle l'argot des années 80 à la langue d'Audiard, cultive l'anachronisme utile face aux réalités historiques de l'instant… En 2015, il ose une forme particulièrement inattendue : un temps tenté d'écrire une fiction littéraire, il transcrit en chansons *Papillon* d'Henri Charrière, grande œuvre romanesque populaire sur un évadé du bagne récidiviste.

Tressant le folk américain avec le musette parisien, il restaure ces longues « années 30 » qui, en France, commencent au caf' conc' et se terminent un peu avant Mai 68 – le temps et le pays des grandes chansons et des grandes nostalgies. Dans ces formes culottées par le plaisir, Sanseverino chante à toute allure des histoires d'amour, de mouise, d'espoir, de bonheur, de déveine. Il s'est inventé une voix vive et fervente qui signale – entre autres – qu'il ne se sentira jamais être un vrai classique. Il sait qu'on ne gagne plus à courir après l'idée d'une nouvelle révolution.

Voir : Francité ; Postmoderne.

Sanson, Véronique

Parfois, quelque chose encombre une carrière. Ce n'est pas un manque, un défaut, une erreur, une faute ; ce serait plutôt un surcroît, un supplément, un excès. Et il y a eu beaucoup de trop chez Véronique Sanson.

Pour commencer, c'est une femme en un temps mâle, une femme sans bikini ni robe de bure. Le cœur qui n'en fait qu'à sa tête, la voix jaillissante, le piano vrombissant, les mots cloués au ciel, c'est un truc de mec, normalement.

Et, à l'aube des années 70, quand elle apparaît soudain, on n'attend que d'un homme autant de liberté, de rock, de ferveur. Être une femme lui allonge la route. À rugosité relationnelle équivalente, on vous dira que Thiéfaine ou Bashung sont des rockers, mais que Sanson est une hystérique. Cela explique quelques retards de la reconnaissance, peut-être.

Elle est née en 1949, fille d'un couple de résistants de la première heure. Quand elle commence à faire de la musique avec sa sœur aînée Violaine et leur copain François Bernheim, papa est député gaulliste. Débuts tâtonnants avant *Amoureuse*, produit par Michel Berger. En 1972, elle n'est pas la première auteure-compositrice-interprète à faire souffler un vent moderne dans la nouvelle chanson française quand son tube *Besoin de personne* la révèle au grand public. Mais elle suscite beaucoup de questions. Elle se situerait quelque part entre le dévoilement à la Barbara et une ivresse à la Polnareff, mais avec les angles vifs de Sardou et le vibrato de Julien Clerc – ça n'existe pas ici, c'est parfait pour souder un petit peuple de fans reconnaissants.

En plein mixage de l'album *De l'autre côté de mon rêve* avec Berger, elle tombe amoureuse de Stephen Stills. Quelque temps plus tard, on la croit partie chercher des cigarettes alors qu'elle a fugué en Amérique. Cela fait un beau mariage en 1973 avec le gratin du rock mondial qui pose avec le couple rebelle, et toute une série de chansons codées que Michel Berger et Véronique Sanson sèmeront sur leurs albums pendant des années pour dire combien leur amour était beau et leur jeunesse, folle. Une manne pour les chroniqueurs people.

Sanson enchaîne un cycle de cinq albums dits « américains », jusqu'en 1981, qui enracinent dans le public son lyrisme sans frein, son ivresse égocentrée, sa manière très personnelle d'être personnelle. Elle transcrit ses coups au cœur en jetant du baroque dans sa vie et dans ses chansons, en ne se contentant pas des simplicités ou des lignes droites que le piano pratique d'ordinaire en Europe. L'Amérique ne la quittera plus : elle aime l'ampleur de moyens, les arrangements largement beurrés de redites, les failles révélées avec fierté. Mais elle reste très française mélodiquement, parente de Catherine Lara ou – en plus aigu, en plus pâmé – de Michel Jonasz. La croire exclusivement romantique, ce serait oublier son regard aigu, son attention au monde (qui lui apporte quelques embêtements avec *Allah*, en 1989, ou fabrique un singulier tube éco-responsable, *Rien que de l'eau*, en 1992).

Sa grande affaire reste néanmoins l'amour, ou plutôt l'amour tel qu'en elle-même. De *Bahia* à *Vancouver*, de *Comme je l'imagine* au *Temps est assassin*, d'*On m'attend là-bas* à *J'y perds des plumes*, elle semble ne se convoquer vraiment qu'à ce sujet-là. Mais, surtout, elle y fait entendre une absolue singularité, comme si

elle savait mieux que quiconque s'abandonner. Ses pairs ou ses cadets lui reconnaissent une capacité unique à se dévoiler sans trop d'accents de confession, à fabriquer une impudeur que chacun peut partager sans se dépouiller de ses secrets. Les fans de Véronique Sanson ne portent pas d'uniforme et, même, restent souvent camouflés sous d'autres attaches d'apparence plus innocente ou plus commune.

Cela lui apporte deux Victoires de la musique d'artiste féminine de l'année en 1993 et 1996 et une Victoire récapitulative en 2013, mais aussi cette bizarrerie commerciale d'avoir vendu *Comme ils l'imaginent*, en 1996, plus qu'aucun autre de ses albums – une sorte de *best of* enregistré en public aux Francofolies de La Rochelle et contenant une huitaine de duos avec des confrères.

Sa marque généalogique est transparente et revendiquée chez Jeanne Cherhal ; plus transversale et paradoxale dans le cas d'Étienne Daho – des artistes qui cherchent toujours l'élégance dans l'aveu. Fervente en studio, Sanson est incandescente en scène – incandescente et imprévisible, la mémoire du métier gardant trace de loopings jadis mal maîtrisés.

Après beaucoup d'albums et quelques creux, le quarantième anniversaire d'*Amoureuse* marque son passage dans un autre temps. On cesse de ne plus l'entendre, ou de feindre de ne rien avoir compris d'elle. On la couronne de toutes parts. Après avoir été trop fofolle pour les variétés et trop variétés pour les professeurs de folie, elle moissonne enfin.

Voir : Cherhal, Jeanne ; rock.

Scotto, Vincent

À sa mort en 1952, les articles nécrologiques ne lésinent pas sur les superlatifs mais le plus juste est sans doute celui qui dit que, lorsque qu'on sifflote machinalement une chanson sans s'en rendre compte, c'est en général une mélodie de Vincent Scotto. Quelques compositeurs ont signé plus de chansons que lui, mais personne n'atteint un tel score au top des chansons immortelles.

Sur 4 000 chansons composées, il disait lui-même que la moitié ne valaient rien, mais une sur dix a été un succès, et une bonne centaine font toujours partie des airs que l'on fréquente au quotidien aujourd'hui – *Sous les ponts de Paris* que créa Georgel, *J'ai deux amours* de Joséphine Baker, *La Java bleue* et *Où est-il*

donc ? de Fréhel, *Les Mômes de la cloche* que chanta Piaf, et puis *Adieu Venise provençale*, *Le Plus Beau Tango du monde*, *Les Pescadous, ouh ! ouh !*, *Ramuntcho*, *Je ne suis pas bien portant*, *La Vipère* et évidemment *Petite Tonkinoise*…

Vincent Scotto naît en 1874 à Marseille de parents italiens. Papa tient un magasin d'instruments de musique place Victor-Gélu, à trois rues du Vieux Port. On vend quelques pianos aux bourgeois, mais surtout des troupeaux de guitares, banjos, harmonicas, accordéons et mélodicas aux marins en escale. Avec eux, le gamin puis le jeune homme apprend des rythmes, des accords, des harmonies nées aux Antilles, en Asie ou en Amérique. Il débute comme chanteur à presque trente ans et une de ses compositions parvient à un maître parisien du caf' conc', Henri Christiné, qui la réarrange et en fait *Petite Tonkinoise*. Le succès attire Scotto à Paris, où il commence une activité frénétique.

À l'époque, les artistes viennent chercher des nouveautés chez les éditeurs de musique, et Scotto a toujours des chansons fraîches. Il compose et écrit des textes tout en faisant travailler en permanence plusieurs paroliers. Chansons comiques, sentimentales, satiriques, il produit de tout. Avant la guerre, il a déjà quelques succès notables, comme *Mon Paris*, *Elle vendait des petits gâteaux* et surtout *Sous les ponts de Paris*… Quand la guerre commence, il n'a plus l'âge d'aller sur le front, mais il se sent mobilisé. Il chante le dévouement des *Tourneuses d'obus*, il clame *Les Boches, c'est comme des rats* (il en signe le texte !) mais, surtout, il lui vient une intuition géniale en 1915 et il écrit en quelques minutes un des plus énormes tubes de la Grande Guerre, *Le Cri du Poilu* : « *À nos Poilus qui sont sur l'front / Qu'est-ce qu'il leur faut comme distraction ? / Une femme, une femme !* »

Après guerre, Scotto règne. S'il faut des équivalents contemporains, il cumulerait la pertinence commerciale de Jean-Jacques Goldman, l'ouverture au monde de Claude Nougaro, l'efficacité romantique de Julien Clerc… Chaque année apporte de nouveaux joyaux à sa couronne : en 1935, par exemple, Alibert et Gaby Sims créent *Le Plus Beau Tango du monde*, Maurice Chevalier célèbre la gloire du maquereau dans *Prosper (yop la boum)*, Berthe Sylva chante tout le tragique du *P'tit Boscot*, la très agreste Élyane Célis vocalise *Pirouli Pirouli*, Darcelys et Marguerite Willy emménagent dans *Un petit cabanon* avec l'accent marseillais…

Scotto compose des brassées de chansons corses et de tangos argentins pour Tino Rossi, signe les plus grandes opérettes marseillaises (*Un de la Canebière*, *Au pays du soleil*, *Trois de la Marine*) qui font la gloire de son gendre Alibert, compose sur mesure un répertoire tragique et sombre pour sa compagne Cora

Madou (*Tu me demandes si je t'aime*, *Laisse-moi*), donne à Georges Milton des mélodies fantaisistes irrésistibles (*La Trompette en bois*)… Il laisse jaillir des chansons d'un seul jet, à la seule lecture d'un texte qu'on lui propose, il compose des revues entières en quelques heures, donne près de deux cents musiques au cinéma… Sa trilogie d'opérettes à grand spectacle, *Violettes impériales*, *La Danseuse aux étoiles* et *Les Amants de Venise*, totalisera 3 500 représentations au théâtre Mogador !

Si son vrai visage n'est connu que des passionnés, son personnage inspire de manière transparente l'auteur-compositeur-éditeur Léopardi dans *Quai des Orfèvres* d'Henri-Georges Clouzot – y compris sa faconde marseillaise, à la fois candide et généreuse.

Voir : Marseille ; Paris ; Tango.

Scoutisme

Un scout, ça chante. Il en est ainsi depuis Baden Powell et la première troupe de jeunes garçons avec lesquels il campe en 1907, puis en France avec la naissance des premiers mouvements en 1911, Éclaireurs unionistes (mouvement protestant) et Éclaireurs de France (la branche laïque). Que BP soit fils d'un pasteur et professeur n'est pas indifférent du point de vue du chant : il reste fidèle à la conception née de la Réforme, qui ne distingue pas de lieux ni d'instants saints mais prône la sanctification de chaque instant par les hymnes et psaumes qui scandent la journée. L'esprit scout s'exprime ainsi dans le chant qui dit « bonjour », dans le chant du petit déjeuner, dans le chant de la toilette, dans le chant du déjeuner et ainsi de suite jusqu'à la veillée au cours de laquelle on chante et rechante jusqu'à l'extinction des feux… et un dernier chant pour se dire bonsoir.

Dans notre temps qui se plaît à se croire affranchi des vieilles solidarités (et

avant lequel les mouvements scouts français n'avaient jamais connu telle affluence), on aime à mépriser les sourires, les candeurs et les niaiseries (parce qu'il y en a) chantées sac au dos entre huit et seize ans. L'auteur de ces lignes, ancien scout qui pousse aux confidences, gardera donc le secret sur quelques vocations d'artistes nées avec un foulard bicolore roulé autour du cou. C'est une évidence qu'Hugues Aufray (qui n'a jamais été scout) soit entré dans la mémoire collective grâce à ses chansons hégémoniques dans le scoutisme. Mais on sait moins qu'Alain Souchon a été marqué par son passage chez les scouts au point de reprendre plusieurs grands classiques des feux de camp sur son album *À cause d'elles*, en 2011. Et il est des poètes libertins ou des rockers méphistophéliques dont la réputation pourrait en souffrir, mais qui gardent en mémoire beaucoup de chansons taillées dans un bloc inaltérable d'optimisme, de solidarité et d'humanisme scout.

Ce répertoire est un magnifique marqueur de son temps. Si l'on chante encore *Debout les gars* sous tous les uniformes scouts français, la conscience écologique consensuelle d'aujourd'hui fait omettre le couplet : « *Cette montagne que tu vois / On en viendra à bout mon gars / Un bulldozer et deux cents bras / Et passera la route.* » Et l'intemporel scout lui-même est marqué par son temps : on a totalement oublié que le célébrissime *Colchiques dans les prés* est né en 1943 de la vaste entreprise de refonte du répertoire des Guides de France par une jeune femme de vingt-cinq ans, Francine Cockenpot, qui dans la France en pleine tourmente cherche à créer un univers intouché par les fracas de l'Histoire. On lui doit aussi des classiques comme *La route est longue* ou *J'ai lié ma botte*.

Aujourd'hui, un carnet de chants scout est délicieux par sa bigarrure. On y croise évidemment Graeme Allwright, Hugues Aufray, Georges Brassens, Maxime Le Forestier mais aussi des invités inattendus comme Renaud avec *Dès que le vent soufflera*, Serge Gainsbourg avec *Un violon, un jambon* ou Sacha Distel avec *Le Bateau blanc*. Les mouvements catholiques, protestant, juif ou laïques du scoutisme français sont tous perméables à des traditions voisines, empruntant même quelques chants « spi » à d'autres courants. Ainsi, *Le Cantique des patrouilles* s'entend chez tous les scouts chrétiens, et certains « tubes » du très catholique Jean-Claude Gianadda, comme *Trouver dans ma vie Ta présence*, se chantent partout avec le même cœur, même chez les laïques.

Cela fait et fera du scoutisme une sorte d'école de la chanson, une école secrète mais puissante, qui laisse son empreinte sur des vies entières, notamment dans le goût du refrain partagé et du verbe droit. Pour ne pas le savoir, il suffit de ne pas avoir été scout.

Voir : Brassens, Georges ; Folk ; Psaume ; Souchon, Alain.

Sexe

Chanter le sexe, ce n'est pas seulement brailler *La Digue du cul* au fond d'un gymnase pour faire rougir les filles de quatrième quand le prof d'EPS a le dos tourné. C'est une affaire infiniment plus sérieuse, qui mobilise depuis quelques centaines d'années les meilleurs auteurs de la chanson française. Car mettre des mots et une mélodies entre les draps, ce n'est pas une des ces libertés neuves inventées par les sixties. Quand Michel Polnareff, en 1966, brise un tabou en chantant « *J'aim'rais simplement faire l'amour avec toi* », il met seulement fin à l'usage radiophonique qui consiste à ne pas « le » dire de manière explicite. Mais cela fait belle lurette que la chanson parle de sexe.

Quand « *un taureau par la prée court après son amourée* » dans la chanson *Ma petite colombelle* écrite par Ronsard au XVI^e^ siècle, il ne s'agit pas d'autre chose. Quand, dans les mazarinades du XVII^e^ siècle, il faut dire le point ultime de la furie des passions dans une France en pleine guerre civile, on évoque « *Le doigt de Son Éminence / Et l'anneau de Sa Majesté* » – autrement dit, des abus sexuels de Mazarin sur le jeune Louis XIV, dans une langue parfaitement limpide au peuple des auberges et des foires.

Il est donc terriblement candide de dire qu'*Au clair de la lune* dissimulerait un double sens ; au contraire, cette chanson parle ouvertement de sexe. Elle n'a pas à se cacher, pas plus que ne se cachent pour copuler les animaux des fermes ou des rues.

La censure s'installe au XIX^e^ siècle. On affirme qu'il vaut mieux clore les oreilles des consciences fragiles : les enfants, les femmes et surtout le peuple. Il est significatif qu'au moment où l'on commence à pourchasser la pornographie de l'image, du texte et de la chanson, se constitue le virtuose répertoire classique de la chanson paillarde dans les facultés de droit et de médecine, où les classes dominantes pratiquent sans fard l'entre-soi et l'exclusion des basses classes, qui ne peuvent toujours goûter le subtil plaisir de faire rimer *Platon* et *rouston*, *Hercule* et *encule*.

Les couches populaires n'auront droit qu'à la grivoiserie du caf' conc'. Mayol qui se dandine en faisant « prout prout », Polin qui roule des yeux effarés dès qu'il lâche une énormité bien salée, Bach qui suit des bonniches dans les rues avec *L'Ami Bidasse*… Tout un univers de gros clins d'œil et d'épaisses allusions,

dont le procédé le plus sophistiqué est la fausse rime – « *De joie mes paupières se mouillent / J'voudrais t'embrasser les… mains.* » On plaisante les filles aux jupes froissées, les maladies vénériennes, les trottins peu farouches, la mécanique répétitive des amours ancillaires. Une sexualité sans beaucoup de jubilation ou de félicité, une sexualité d'instincts, d'oublis de soi, d'inconséquences – le vice, donc. En 1939, Fernandel assène encore *Félicie aussi*, un des derniers monuments de la grivoiserie *old school*, dans lequel un benêt soûle un boudin pour l'emmener dans un hôtel miteux. Même si elle est drôle, cette chair est triste.

La chanson de l'entre-deux-guerres essaie toutefois de faire craquer les coutures. Mistinguett laisse comprendre dans *Il m'a vue nue* qu'il ne s'est pas seulement agi d'une vision fugace saisie par un homme, puisqu'elle doit l'épouser après cette nuit-là. Dans *Voilà les hommes*, Mireille ose chanter qu'elle reçoit chez elle l'après-midi un homme qui n'est pas son mari et, dans *Depuis que je suis à Paris*, Jean Sablon décrit ainsi la vie de province : « *Je vivais comme un bon jeune homme / Auprès de mes parents / Je ne couchais qu'avec la bonne / Au plus six fois par an* » – deux textes de Jean Nohain que les radios éviteront de diffuser.

Curieusement, la liberté est plus large dans les marges. O'dett, la plus extraordinaire folle tordue de l'entre-deux-guerres, fait se gondoler la France avec son *Tsoin-tsoin* ouvertement homosexuel : « *Il passe ses journées entières / À Bouffémont tsoin-tsoin.* » Même Charles Trenet ne se contente pas de constater que *Y a d'la joie.* Il clame *Je t'attendrai à la porte du garage*, et ses copains de la nuit rigolent bien de savoir André tâté de la sorte !

Après la Libération, on reste allusif, mais l'audace gagne du terrain. On est censé ne pas baiser au grand jour dans les chansons ? Tant pis ! Georges Brassens lâche son *Gorille* à l'assaut de la vertu d'un juge en 1952. Juliette Gréco se fait censurer en 1958 (y compris aux États-Unis) pour une valse dont le seul texte est le mot *si* répété sur tous les tons, jusqu'à être langoureusement gémi. Le compositeur Henri Sauguet rêvait bien sûr que Gréco en arrive à ces *si* sans ambiguïté, mais il entrera quand même à l'Académie des beaux-arts.

Car même dans les sommets de la culture, on ne comprend plus pourquoi la chanson que l'on entend à la radio n'a pas droit à autant de soufre et d'épices que le roman. Ce ne sont plus guère que les dames patronnesses que chagrine vraiment l'aventure de France Gall braillant *Les Sucettes* sans en comprendre le double sens… Toutes les années 60 seront une course à l'explicitation, à la franchise, à l'image sans nuance. Comment la chanson pourrait-elle ne pas suivre le mouvement quand la quatrième fréquentation de l'année 1968 dans les

cinémas français est *Helga*, « film d'éducation sexuelle » allemand qui attirera plus de 4 millions de spectateurs ? L'éducation sexuelle n'est pas encore au programme du collège, mais elle est sur les ondes : au début de l'année 1968, les radios commencent à diffuser *Déshabillez-moi* par Juliette Gréco, plusieurs mois après sa sortie. Elles ont beaucoup hésité car elles savent bien que cette chanson parle beaucoup plus (et mieux !) de sexe que tous les *Trois Orfèvres* de la Terre. Gréco décrit en effet une vraie sexualité : « *Dirigez bien vos gestes / Ni trop lents, ni trop lestes, sur ma peau / Voilà, ça y est, je suis / Frémissante et offerte / De votre main experte, allez-y.* »

L'année suivante, Serge Gainsbourg dans *Je t'aime moi non plus* dit calmement : « *Je vais et je viens entre tes reins.* » Cela choque moins mais suscite plus de questions chez les adolescents que les râles de Jane Birkin. D'ailleurs, en cette même année 1969, les radios françaises qui diffusent le couple le plus chaud de l'année évitent soigneusement le 45 tours *Sodomie* enregistré par Gérard Palaprat. Comme dans la version originale des chansons de la comédie musicale *Hair*, l'enjeu est d'aligner les vocables interdits : « *Sodomie / Feuille de rose / Flagellation / Pédérastie / Seigneur pourquoi ces mots sont-ils bannis ?* » Alors *Hair* triomphera plutôt sur les ondes avec Julien Clerc et *Laissons entrer le soleil.*

Bientôt, même la sodomie ne choquera plus. En 1984, Gainsbourg récidive avec Bambou et *Love on the Beat* : « *Brûlants sont tous tes orifices / Des trois que les dieux t'ont donnés / Je décide dans le moins lisse / D'achever de m'abandonner.* » Succès confortable sur la FM mais plus aucun scandale.

Pour heurter, désormais, il faut plus. Il faut mieux. Il faut Mylène Farmer et son univers méticuleusement fiévreux pour renouveler le regard. Elle sait tout dire de manière diagonale, ouvrant des abîmes fantasmatiques et libérant l'imagination. On ne comprend pas toujours ce qu'elle signifie précisément, mais cela embellit, comme lorsqu'elle chante dans *Pourvu qu'elles soient douces* : « *Tu fais des Ah !, des Oh ! / Derrière ton ouvrage / Quand mon petit pantalon / Debout et de dos / Sans perdre courage / Dénude tes obsessions.* »

Même pratique chez Indochine, qui fait frissonner de la même manière le

désir érotique, la pulsion anorexique ou le dégoût masochiste – le sexe n'est plus une instance scandaleuse, mais une modalité du trouble, un des multiples territoires qu'explore Nicola Sirkis avec toujours les mêmes intentions libératrices et inquiètes.

Dire le sexe tout droitement, sans détour ni diagonale, c'est devenu un jeu d'enfants. D'ailleurs, en 1974, Pierre Perret a clos à jamais la bataille du vocabulaire avec *Le Zizi*. Entre comptine enfantine et paillarde *vintage*, il énumère « *Le vrai, le faux / Le laid, le beau / Le dur, le mou / Qui a un grand cou / Le gros touffu / Le p'tit joufflu / Le grand ridé / Le mont pelé* ». Est-ce un hasard ? C'est au cours de cette année scolaire que l'« information sexuelle » entre au programme de l'enseignement secondaire.

Aujourd'hui, le sexe n'est plus un enjeu. On le métaphorise, on le stylise, on l'idéalise, mais il n'est peut-être pas plus vrai dans la pornographie de *Te cracher dans la bouche* de Joe Houston en 2007, par exemple, que dans *Après l'amour* de Charles Aznavour en 1956. C'est autre chose qui trouble, qui heurte, qui libère – des images de soumission, de douleur, d'angoisse, de perdition, de psychologie déréglée par et dans la sexualité. Le sexe lui-même ne déserte pas, mais on l'entend moins, notamment parce que les armes de la chanson sont affûtées contre le silence, et non contre le vacarme. Or, de publicités *hot* en séries télévisées décommandées aux mineurs, de youPorn.com en audaces de Rihanna, rien n'est plus *mainstream* que le sexe vu de face. La chanson n'a plus grand-chose à ajouter.

Voir : *Au clair de la lune* ; Aznavour, Charles ; Brassens, Georges ; Censure ; Farmer, Mylène ; Gainsbourg, Serge ; Gréco, Juliette ; Paillarde ; Perret, Pierre ; Polnareff, Michel.

Single

Qu'est-ce qu'un single ? Ce n'est pas seulement une chanson. Ce n'est pas, non plus, seulement un extrait d'un album. S'il faut délimiter, disons que cela ressemble à un instant de nos vies, qui bouleverse quelque chose pendant un bref moment et isole à jamais celui-ci dans nos mémoires. Un single – un vrai – n'est jamais neutre, qu'il jette une soudaine lumière au travers d'une saison grise ou qu'il grince comme une poulie rouillée au milieu de la quiétude.

Un single dure plus que trois minutes trente, et même plus que quelques

semaines d'extase commerciale ; un single dure tout le temps que la mémoire s'attache aux jours vécus. Il restera donc pour toujours des vacances de Pâques près de Perpignan avec *Mademoiselle Chang* par Michel Berger et *Tam tam* de Michel Polnareff, des embouteillages pendant un stage en banlieue avec *Johnny Johnny* de Jeanne Mas et *Melissa* de Julien Clerc, des révisions du brevet avec *Jour 1* de Louane et *Andalouse* de Kendji Girac…

On l'a compris : le grand single n'est pas toujours une grande chanson. La chanson éternelle n'est pas forcément un single. *La Mauvaise Réputation* de Georges Brassens ne l'est pas, pas plus que *L'Anamour* de Serge Gainsbourg ou *Châtenay-Malabry* de Vincent Delerm. Mais nous portons tous en mémoire des centaines de chansons mémorisées pour une bouillie de syllabes ou pour un rythme irrésistible, pour quelques mots sublimes ou pour un pas de danse bêta. En la matière, d'ailleurs, la mémoire est discontinue. Elle ampute des chansons et en choie d'autres sans plus de logique, finalement, qu'une curieuse association à des sensations de la conscience – l'entrain du corps, la nostalgie érotique, le cocon de l'enfance, les vapeurs éthyliques…

Longtemps, d'ailleurs, on s'est plu à opposer la chanson légitimement distinguée par la postérité pour ses qualités à la rengaine martelée sur les ondes par les complices des grossistes en musique. C'était sous-évaluer, évidemment, le talent singulier qu'il faut pour clouer un gemme éclatant sur l'étoffe mouvante du temps, pour enclore un fragment d'éternité datée, pour inventer un espace où la pesanteur et la légèreté produisent les mêmes effets.

Oui, un grand single est le lieu où le plomb et l'éther sont synonymes. Les cœurs sont saisis de rêveries irrésistibles tandis que le tiroir-caisse dreline joyeusement ; les esthètes ronchonnent devant les stéréotypes mais fredonnent sous leur douche ; plus tard, on ne saura plus si l'on aime ou si l'on déteste.

Et c'est le grand paradoxe du single, tube qui n'a pas le souci de s'insérer dans un genre, une époque, une carrière – et encore moins dans un album. Il incarnera un instant, ce qui comblera complaisamment la passion postmoderne pour les 45 tours enchantés des sixties, des seventies ou des eighties.

Cela ne veut pas dire qu'un single est nécessairement l'œuvre d'un façonnier chanceux et sans génie. Au contraire, l'histoire de cet objet fait parfois rencontrer de grands talents soudain touchés par la grâce d'un alignement parfait sur l'air du temps. Ainsi peut-on évoquer ici Yves Simon qui, jusque-là, avait été surtout vu en grand romantique pour lycéennes de A (puisque la filière L d'alors s'appelait A) qui empilait albums et romans dans une charmante modernité mi-Chopin, mi-Musset. En 1977, la cinéaste Diane Kurys lui demande une chanson pour son long métrage *Diabolo menthe*. Il n'a pas tout à fait sujet libre : il doit

utiliser le titre du film dans sa chanson. Cela suffit presque à stériliser l'écriture. Mais le démiurge des singles le sauve : une toute jeune admiratrice lui adresse une lettre d'amour sur une copie de classeur à petits carreaux. Les mots, les images, les couleurs de la chanson seront ceux de cette presque femme qui a l'âge du personnage principal du film. Celui-ci est un succès ; la chanson est un phénomène. « *Dans tes classeurs de lycée / Y a tes rêves et tes secrets / Tous ces mots que tu n' dis jamais / Des mots d'amour et de tendresse / Des mots de femme / Que tu caches, et qu'on condamne / Que tu caches, petite Anne* » : *Diabolo menthe* dépasse les succès qui faisaient d'Yves Simon le centre d'un culte romantique et vaguement élitaire puisque générationnel. Soudain, il conquiert une assez large portion de la France pour gagner son temps d'éternité – un texte, une mélodie, un son, une époque…

Rechercher le single victorieux est même, à l'occasion, le plus sûr chemin pour n'y pas parvenir. Ainsi, ce qui arrive à Zebda est un cas d'école – même si l'histoire finit magnifiquement. À l'époque, le groupe toulousain va bien, mais chacun sent qu'il pourrait aller mieux. Ils sont trois Beurs, trois Occitans et un parigot qui mêlent le rock, la chanson, le ska, le raï, le reggae et mille choses jetées à toute allure dans un chaudron d'énergie, de rage et de ferveur. Pour leur troisième album, leur maison de disques fait appel à un producteur américain très respecté. Même si Zebda est très ancré à gauche, il joue avec sérieux le jeu de la promo radio. Et, en connaissance de cause, il calibre un titre pour en faire un single idéal de 1998 : tempo assis avec une grosse caisse puissante, une caisse claire pointue, de beaux sons de guitare acoustique et de Fender Rhodes, des riffs tranchants de guitare électrique, un refrain dense à la saveur de mantra. Mais *Je crois que ça va pas être possible* ne plaît guère aux grands réseaux FM. Tant pis. Centré sur son public « naturel », Zebda parvient quand même au disque d'or et remplit les salles.

Mais pendant la tournée, au printemps 1999, paraît un mini-CD de trois titres, que la maison de disques pensait doper en y incluant un remix par Asian Dub Foundation de la chanson *Toulouse*, avec *Tomber la chemise* en première plage. La chanson avait d'ailleurs failli ne pas être enregistrée, puis avait été incluse *in extremis* sur la liste finale de l'album *Essence ordinaire*. Or, irrésistiblement, toutes les radios commencent à la diffuser, des grands stations nationales aux petites FM de province et aux fameux grands réseaux qui n'avaient jusqu'alors jamais accepté Zebda.

Peu importe ce que raconte ce ska survolté au jarret fringant. Le récit d'un concert du groupe qui met en scène son public (« *Tous les enfants de ma cité et même d'ailleurs / Et tout ce que la colère a fait de meilleur / Des faces de stalagmites*

et des jolies filles / Des têtes d'acné, en un mot la famille ») et ses musiciens (« *Tout d'un coup le trac a fait coucou dans la loge / Oh maman qu'elle tourne vite cette horloge* ») devient la chanson de l'année : 1 million de singles et 600 000 exemplaires de l'album vendus, deux Victoires de la musique. Zebda a conquis sa bulle d'histoire. Ses pauses, ses retours, ses détours en politique, tout se déroulera désormais à l'ombre de cet immense événement à l'objet si ténu, qui est d'avoir sorti un single parfait.

Voir : Tube.

Son / sens

On peut fouiller dans les *Six Leçons sur le son et le sens* données par Roman Jakobson en 1942 : elles n'abordent nulle part la chanson française. Et il est dommage que, même à son apogée, l'école structuraliste n'ait pas plongé ses outils dans l'épais corpus qu'aborde ce *Dictionnaire amoureux.* Car les relations noueuses et volontiers imprévisibles entre la forme physique des ondes émises (le son, donc) et la compréhension des signes perçus (le sens) constituent un domaine passionnant.

Pourtant, c'est depuis toujours une belle figure dialectique, qu'il s'agisse de dire « pouet pouet » pour désigner l'acte de chair (et de prétendre qu'il s'agit d'un avertisseur sonore d'automobile pour déjouer la censure) ou de prendre une voix de sorcière de Walt Disney pour chanter du metal.

Les dernières générations ont procédé à une extrême dispersion des codes porteurs de sens. Les recueils et les enregistrements de chansons des premières années du XX^e^ siècle révèlent une relative unité du niveau de langue. Malgré la distance entre le gros refrain de comique troupier et l'air d'opérette champêtre, entre l'emphase des airs patriotiques et le comique des chansons sur les maladies vénériennes, par exemple, tout le monde parle la même langue. Surtout, la logique textuelle des chansons est toujours semblable, ou tout au moins construite sur quelques formules clairement lisibles.

La grande nouveauté des décennies postérieures aux Beatles (pour schématiser), c'est la faculté de faire passer des sensations, des impressions, et même des narrations d'une manière très elliptique. Une des questions qui se posent à l'auditeur est de parvenir à décrypter les chansons, non par souci de censure ou de contrôle moral, mais tout simplement parce que le message est

aussi la valeur de la chanson. Ainsi, une part du travail critique d'aujourd'hui réside dans cette manière de décodage, de psychanalyse sauvage, de veille sensible qui peut faire comprendre que la chanson *Ma petite entreprise*, en 1994, évoque une trajectoire personnelle particulière qui peut être prise par l'auditeur comme un miroir, ou alors l'histoire d'un proxénète (c'est ce qui, d'ailleurs, a été écrit par Alain Bashung et Jean Fauque) ou encore un argument promotionnel pour l'utilitaire Berlingo de Citroën (ce qui est prétendu dans les spots télévisés de 1999 avec le chanteur lui-même).

En cela, une écriture francophone tamisée par l'influence anglo-saxonne ouvre des perspectives parfois spectaculaires dans la torsion des signifiés. Il ne s'agit pas seulement de doubles-fonds et de diagonales hérités de Baudelaire ou Mallarmé comme lorsque Léo Ferré raconte qu'un jour, à la pêche, il a rejeté à la mer un poisson emmêlé dans des algues parce qu'il avait une bonne tête canine, dans *La Mémoire et la Mer* : « *Rappelle-toi ce chien de mer / Que nous libérions sur parole / Et qui gueule dans le désert / Des goémons de nécropole.* » Non, la nouveauté est une langue oblique, accidentée, riche de ses creux plus que de ses pleins, passée par The Divine Comedy ou Radiohead, Bashung ou Dominique A, qui aboutit aux énigmes lumineuses de Christine and the Queens, comme *Saint-Claude* en 2014, récit cryptique et bilingue d'une rencontre dans un bus parisien : « *Un seul de tes poignets est tatoué / Défiguré par ta manche / Le lion ne sourit qu'à moitié / À mes solitudes immenses /* […] *Here's my station / Ouhh Ouhh Ouhh Ouhh / But if you say just one word I'll stay with you / La belle attitude / Que l'impatience comme certitude / Collier à trois fils fils fils.* »

Nos cerveaux d'auditeurs ont peu à peu appris à se mouvoir dans cet univers où la signification n'est plus indispensable, où ce n'est plus un récit à la Detaille ou un portrait à la Van Eyck qui est posé sur la toile, mais un ensemble de sensations, d'allusions, d'exagérations, de vertiges – tout à la fois l'impressionnisme, l'expressionnisme et Francis Bacon. Ainsi peut-on approcher tout un pan de la chanson par sa faculté à faire ressentir une émotion par une sorte de *all over* du fond et de la forme, de l'explicite et du brumeux, du son et du sens. Ainsi ce chef-d'œuvre des Innocents en 1995 : « *On a des bibles, des hymnes, des icônes / Le jour du Seigneur, Enghien, Silverstone / Tout un nuancier / L'homme invisible et celui de 20 heures / Les chanteurs, les cercueils, les cyclones / Le convertible, les membres inférieurs / Comme le cœur on cherche un emploi / Tout reste plié, cette idée terrible / En nos douillets intérieurs / D'aujourd'hui devenu autrefois / Humains de métier / C'est un monde parfait.* »

Un monde parfait est un texte abstrait mais aussi un sommet de la pop

française ; un texte abstrait mais aussi une étude pointue de la civilisation télévisuelle… Et cette capacité à faire sens sans le sens peut parfois être piégeuse, comme lorsque Jacques Dutronc, à qui Serge Gainsbourg a fait faux bond pour la livraison d'un texte de chanson, se résout à enregistrer de manière définitive son texte en « yaourt » et fait un tube énorme avec *Merde in France* : « *Hey la fauchonne conne d'you, mouloud / Lavabo trottoir Mouloudji /Merde in France.* » Évidemment, on peut considérer que « *Lavabo trottoir Mouloudji merde in France* » ne signifie rien. C'est d'ailleurs ce qu'il explique en 1984, lorsque sort le 45 tours. Mais, dès ses concerts au Casino de Paris en 1992, Jacques Dutronc chante autre chose. Il dit « *Lavabo trottoir mouloud merde in France* » – et encore ce « *mouloud* » est-il plutôt « *mmoulud* » sur un timbre sourd, avec un petit dièse et une note plus longue pour compenser la disparition d'une syllabe du refrain originel. Désormais et sans jamais y déroger, il procède ainsi à chaque occurrence du même texte, sa version amendée étant donc devenue sa version définitive de *Merde in France.* On doit donc croire que « *Lavabo trottoir Mouloudji merde in France* » signifiait quelque chose, puisqu'on ne le chante plus…

Mais que la mélancolie des « chansons qui voulaient dire quelque chose » et des « chansons qu'elles étaient écrites en français » ne saisisse pas trop fermement les lecteurs de ce *Dictionnaire amoureux de la chanson française.* Il est possible que l'explicite ait aussi fini par se perdre. Certaines esthétiques musicales finissent par être totalement dominées par le grain ou la puissance de la voix comme par la fermeté et le tranchant de la rythmique. Cela conduit à rendre superfétatoire le sens sous le son, le discours conscient sous la sensation. Ainsi peut-on citer une chanson de Lââm en 2001 (mais mille autres pourraient l'être aussi, depuis), *Une vie ne suffit pas* : « *J'irai même en exil, inventer des prières / Là quand au cœur des villes l'amour se perd / Renaître chaque matin, se sentir plus vivant / Et garder le chagrin pour les absents.* »

Tout ici est pourtant explicite, vers par vers. Cela ne donne pas à la chanson un sens précis. On comprend qu'il n'est pas très facile de vivre et que la vie est courte – c'est-à-dire rien. Pourtant, chaque mot pèse son poids et chaque formule peut isolément inviter à une méditation féconde. Mais l'ensemble sonne creux. Sans doute car cette chanson ne croit pas au sens – à son sens propre. Elle s'est faite seulement son.

Cela ne tient pas uniquement à une contagion anglo-saxonne, puisque après tout les États-Unis et la Grande-Bretagne ont connu pareil recul de la narration explicite. Il semble que la diffusion massive et industrielle de musique contribue à dégager la chanson de la nécessité du sens : devenue tapis sonore ou musique

d'ameublement, elle se dépouille de son importance. Le texte adopte la possibilité d'une double posture : raconter, d'une part ; meubler la musique qui accompagne des activités très variées, d'autre part. Et cela pose aussi la question de la destination d'une chanson : combien de diffusions « distraites » pour une écoute concentrée ? D'ailleurs, écoute-t-on vraiment Alain Souchon lorsqu'il passe dans un magasin de vêtements un samedi après-midi ? À ce moment-là, son texte ne sert plus à grand-chose. Manifestement, d'autres auteurs anticipent cet usage des chansons.

Voir : Anglais ; Bashung, Alain ; Dutronc, Jacques ; Pop ; Rock ; Souchon, Alain.

Souchon, Alain

« Je peux faire des caprices. Je n'en ai pas l'idée mais je sais que je peux. Alors ça va. C'est plus classe de ne pas en faire. » Ce jour de juillet 2008, dans l'antre du producteur Renaud Letang, au sous-sol du Studio Ferber, à Paris, Alain Souchon avait beaucoup révélé de lui-même après avoir fait écouter son nouvel album « presque » fini à l'auteur de ce *Dictionnaire amoureux*.

Écoutez d'où ma peine vient serait bien sûr un des grands succès de l'année et viendrait encore allonger la liste de ses grandes chansons. Dans ce studio où il avait passé des semaines, il était à la fois tendu et protégé, peut-être plus ivre d'un long travail que tout à fait rassuré sur la qualité de son nouvel album. Et, en parlant de son statut avec le journaliste qui lui rendait visite, il avait résumé à la fois sa personnalité et son pouvoir, son *ethos* et son éthique. Un chanteur trônant au sommet depuis une trentaine d'années et qui pourtant ne coiffe jamais sa couronne. Un humain qui fait profession de normalité, y compris après avoir aligné une historique série de Victoires de la musique.

Peu importe que les journalistes trouvent parfois verrouillées quelques-unes de ses réponses aux interviews, qu'il puisse devenir ombrageux si l'on cherche à fouiller ses papiers de famille, qu'il soigne son regard doux et ses cheveux flous comme une stripteaseuse sa cambrure… Il reste qu'il pourrait faire des caprices et qu'il s'en abstient.

Car, là-haut où il est installé, on peut gifler un barman, divorcer toutes les trois semaines, demander un orchestre symphonique puis le congédier, méditer à Saint-Barth sur les malheurs du monde… Mais Souchon s'épargne tout cela. Il ne feint pas sa candeur inquiète, sa générosité désarmée devant l'univers, son besoin d'être aimé, c'est-à-dire tout ce qui fait parfois d'atrabilaires moralistes, des révoltés égotistes, de méchants rêveurs – on a des noms, évidemment.

Il a pu agacer, c'est sûr. On se fatiguait sous le perfecto en mâchant le chewing-gum de James Dean, on montrait ses bleus sur les biceps et on repassait devant le lycée avec une Mob qui faisait « bêêêêk », on parlait d'aller casser la gueule aux milices giscardiennes, on marchait en grappe en parlant de bites et de révolution. Comment aurait-on pu, alors, ne pas soupirer devant ce gars tout mince avec son pull bleu ciel noué aux épaules, qui faisait pâlir les filles en chantant : « *Dans ma tête y a rien à faire / J'suis mal en campagne et mal en ville / Peut-être un p'tit peu trop fragile / Allô Maman bobo / Maman comment tu m'as fait j'suis pas beau.* » Une mode ? Non, Sire, une révolution.

Sur le coup, les journalistes vont appeler cela « nouvelle chanson française », puisqu'ils sont quelques artistes à se croiser quelque part où les Beatles comptent peut-être plus que Jacques Brel et où être soi-même est plus impératif que changer le monde.

Il est vrai que l'histoire professionnelle d'Alain Souchon n'est pas particulièrement impétueuse. Après tout, il est plus âgé que Dick Rivers. Il est né au printemps 1944 à Casablanca, au Maroc, de mère suisse et de père trompé. Alain Kienast vit une histoire familiale compliquée : sa mère finit par quitter son mari pour vivre avec le père biologique de son fils. Celui-ci a quinze ans quand, au retour des sports d'hiver, son père est tué dans un accident de voiture. Sa mère subvient aux besoins de la famille en écrivant des romans à bon marché sous un pseudonyme tandis qu'il rate consciencieusement ses études. Un long séjour à Londres lui fait découvrir la pop anglaise. De retour en France, il végète pendant des années en chantant des reprises et ses premières chansons dans les cafés et les cabarets. Il signe un premier contrat, sort trois 45 tours qui n'intéressent personne – il s'appelle déjà Alain Souchon…

En 1973, passé chez RCA (belle écurie générationnelle, où l'on rencontre aussi Michel Jonasz, David McNeil, Philippe Chatel…), il enregistre lui-même

une chanson écrite pour Frédéric François, *L'Amour 1830*. Elle lui permet d'être distingué au concours de la Rose d'or d'Antibes, antichambre du monde des variétés grand public : il y emporte le prix de la critique et prix spécial de la presse, préludes d'une histoire d'amour avec les journalistes spécialisés. C'est alors qu'il rencontre Laurent Voulzy, de quatre ans son cadet, dont toutes les fibres sont pop et qui ne parvient pas à se trouver des mots. Le verbe et la voix de Souchon, les mélodies et les orchestrations de Voulzy : commence alors la collaboration la plus célèbre et la plus féconde de deux artistes de la chanson.

Souchon a trente ans quand il chante : « *J'ai dix ans / Je sais que c'est pas vrai mais j'ai dix ans / Laissez-moi rêver que j'ai dix ans / Ça fait bientôt quinze ans que j'ai dix ans / Ça paraît bizarre mais / Si tu m'crois pas hé / T'ar ta gueule à la récré.* » La France craque pour ce jeune homme qui parle de fragilité sans surjouer le cœur brisé et qui ne prend aucune des poses des hommes de cinéma. Avec sa mousse de cheveux frisés, son air un peu boudeur sur des chemises et des pull-overs semblables à ceux de n'importe qui, il incarne immédiatement quelque chose de neuf dans le paysage.

J'ai dix ans est le premier tube signé Souchon-Voulzy, sur un album encore engourdi par les mélodies désailées que compose alors le chanteur. En 1976, nouvel album avec un seul single, *Bidon*. Encore Souchon-Voulzy, encore le tableau virtuose d'une identité ébréchée : « *Elle croyait qu' j'étais James Dean / Américain d'origine / Le fils de Buffalo Bill / Alors admiration /* […] *Elle me parlait anglais tout l' temps / J' lui répondais deux, trois mots bidon / Des trucs entendus dans des chansons / Consternation /* […] *J' suis mal dans ma peau / En coureur très beau / And I just go et my pince à vélo / J' suis bidon, j' suis bidon.* » Un autoportrait inattendu, mi-François Truffaut, mi-Pierre Richard.

Mais, en 1977, c'est l'envol avec l'album *Jamais content*, qui va tenir sur les radios, single après single, pendant dix-huit mois : *Jamais content* (Souchon-Voulzy), *Allô Maman bobo* (Souchon-Voulzy), *Poulailler's Song* (Souchon-Voulzy), *Y a d'la rumba dans l'air* (Souchon-Voulzy)…

Alain Souchon apparaît alors comme le symbole, voire comme le chef de file d'une génération de chanteurs qui échappent aux majuscules grandsoiristes de la chanson engagée, aux paillettes de la variété, aux bombements de torse du rock… On le place en tête de liste et derrière lui défilent Michel Jonasz, David McNeil, Louis Chedid, Laurent Voulzy, Jean-Michel Caradec, Philippe Chatel…

Comme à la même époque, les magazines féminins cherchent le « nouvel homme », il est parfait. Il s'avoue fragile, on le voit bien dégagé des vieux schémas phallocrates, il participe à l'invention d'une virilité plus sentimentale… Or aucun mec n'a jamais encore osé avouer, comme son *Toto, 30 ans* en 1978 :

« Tout commence, un sale matin / Dans le miroir d'une salle de bains / […] *Qu'est-ce que c'est que ces coups de canif / Qui remontent du coin des yeux vers les tifs ? / Je vais pas faire un mélodrame / Mais ce sont des rides, messieurs-dames /* […] *Trente ans, trente ans l'âge mûr / Où l'on s'aperçoit qu'on peut pas compter sur / L'élasticité du tissu, c'est sûr. »*

Pendant quelques années, il va aussi imposer au cinéma ce personnage d'hétéro au charme paradoxal, aussi rêveur que concentré : *Je vous aime* de Claude Berri en 1980 (avec Depardieu, Deneuve et Gainsbourg), *Tout feu tout flamme* de Jean-Paul Rappeneau en 1981 (avec Montand et Adjani), *L'Été meurtrier* de Jean Becker en 1983 (avec Adjani), *Comédie !* de Jacques Doillon en 1987 (avec Jane Birkin)…

Il espace ses albums, tout en restant fidèle à Voulzy : *Le Bagad de Lann-Bihoué*, *C'est comme vous voulez*, *Rame*, *J'veux du cuir* (David McNeil cosigne le texte), *La Ballade de Jim*, *Ultra Moderne Solitude*… En 1993, pour l'album *C'est déjà ça*, surprise : les trois premières chansons sont signées, paroles et musique, d'Alain Souchon. Et celles-ci vont devenir des standards de la chanson française et des outils de décryptage de notre psychologie collective : *L'Amour à la machine* (*« Passez notre amour à la machine / Faites-le bouillir / Pour voir si les couleurs d'origine / Peuvent revenir »*), *Sous les jupes des filles* (*« Rétines et pupilles / Les garçons ont les yeux qui brillent / Pour un jeu de dupes / Voir sous les jupes des filles »*) et surtout *Foule sentimentale* (*« Foule sentimentale / On a soif d'idéal / Attirés par les étoiles, les voiles / Que des choses pas commerciales / Foule sentimentale / Il faut voir comme on nous parle »*). Avec cette dernière, à bientôt cinquante ans, Souchon est parvenu à son graal : une chanson immense, paroles et musique.

Sur le même album, Voulzy compose *C'est déjà ça* et *Arlette Laguiller*, deux manifestations de l'attachement instinctif d'Alain Souchon à une gauche forcément généreuse, universaliste, bien intentionnée et douce au monde. Et on n'a même plus envie de le traiter de rêveur, de brave bougre, de théoricien. Mi-Martien, mi-marxiste, il dit tout ce qui ne va pas chez nous et on ne peut pas le contredire. Sans doute parce que ses chansons ressemblent moins à des éditoriaux ou à des tracts qu'à des prêches christiques ou dalaïlamiens – il n'a jamais tort. D'ailleurs, il le confirme lui-même en 1999 dans *Une guitare, un citoyen* (Souchon-Voulzy, évidemment) : *« Sentir son cœur vide éperdument / Comme s'il ne pouvait plus sentir les sentiments / Et dans ces circonstances / Sur une Gibson rouge / Un vieil homme qui chante / Ça peut faire du bien / Une guitare un citoyen. »*

Il continue, donc. Indispensable. Réel. Parfait.

Il parle de mode, de Dieu, du capitalisme, de l'amour, de l'enfance. Dans *La Vie Théodore*, il réveille les mânes du marcheur de paix Théodore Monod ; dans *Popopo*, il déboulonne Che Guevara : cela le classe dans le camp de l'humain et non des machines de l'Histoire.

L'âge vient. Il avance, comme il l'avait prédit dans *On avance* : « *On avance, on avance, on avance / C'est une évidence / On a pas assez d'essence / Pour faire la route dans l'autre sens* » (1983, musique composée avec Louis Chedid). Il ne part donc pas dans l'autre sens mais, en 2011, dans l'album *À cause d'elles*, il explore ses sources : les chansons d'enfant, de scout, d'adolescent solitaire.

On sait qu'il ne quittera pas les mémoires de tous et de chacun et on peut commencer à comparer, à constater qu'il n'a pas souvent changé d'humeur. Un jour, « *T'es là pour personne / Et c'est tout le monde pareil / Retourne dans ta piaule / Même si tu miaules / Le monde s'en fout* » (*On s'aime pas*, 1980) ; plus tard, « *Est-ce que c'est long ou court / La vie ? Est-ce que c'est con ou lourd ?* » (*Écoutez d'où ma peine vient*, 2008).

Une chose change, cependant : après des années de promesses, il écrit et enregistre enfin un album en duo avec Laurent Voulzy. L'assomption d'un fantasme Everly Brothers, la révélation aussi de ce que sont ces deux voix quand elles chantent ensemble, tranquillement, quand se fabrique du Souchon-Voulzy. Et puis *Derrière nos voix*, foudroyant résumé de ces deux vies passées à chanter, et de tant d'autres, modestes ou immenses : « *Là derrière nos voix / Est-ce que l'on voit nos cœurs / Et les tourments à l'intérieur / Ou seulement la la la ? /* […] *Entendez-vous dans les mélodies ? / Derrière les mots / Derrière nos voix / Les sentiments, les pleurs, les envies / Qu'on ne peut pas dire.* »

Évidemment, cher Alain, on entend.

Voir : Beatles, Les ; Scoutisme ; Voulzy, Laurent.

Subversion

L'auteur de ce *Dictionnaire amoureux* chérit le souvenir d'une séance de questions et de réponses avec le public après une conférence sur la chanson subversive qu'il avait donnée en 2012 dans un établissement culturel nantais. Le débat durait depuis un moment lorsqu'une spectatrice s'est exclamée : « La subversion, maintenant, c'est plus comme avant. »

Ce n'est pas faux.

Vu d'aujourd'hui, il est un âge d'or pendant lequel la chanson française était plus explicitement consciente des réalités politiques et sociales de l'instant. Elle s'engageait dans le monde, non seulement par la description de ses réalités, mais aussi par la prescription, la recommandation, l'expression de préférences quant à ce que devrait être ce monde. La chanson osait jouer un rôle dans la société et, en outre, elle l'affirmait, le revendiquait, le théorisait.

En 1971, Léo Ferré clame en introduction du *Conditionnel de variétés* : « Je ne suis qu'un artiste de variétés et ne peux rien dire qui ne puisse être dit "de variétés" car on pourrait me reprocher de parler de choses qui ne me regardent pas. » Puis il chantait : « *Comme si je vous disais / Que les cadences chez Renault sont exténuantes / Comme si je vous disais / Que les cadences exténuent les ouvriers, jamais les présidents.* » L'exercice de prétéritions successives était éloquent et finissait par une invitation à lire *La Cause du peuple*, journal maoïste alors interdit. Cette chanson peut apparaître comme archétypale d'un art des années 70 que l'on qualifie alors de contestataire.

Contestataire parce que, pollué par son usage militaire et policier pendant les guerres coloniales, l'adjectif *subversif* ne parvient pas à faire consensus de part et d'autre de la ligne de front idéologique. En revanche, peu de mots seront autant employés, et par tout le monde, que *contestataire* au cours de cette décennie – peut-être avec la fréquence obsessionnelle de l'usage de *banlieue* ou d'*identité* aujourd'hui. La contestation, figure majeure de toute la vie politique, sociale, intellectuelle et artistique en France, n'est pas seulement le fait de contester le système en place : il s'agit d'une posture morale, d'un choix de vie. Contester est une nécessité existentielle, et forcément protéiforme : le militant politique sortant son casque et son manche de pioche pour chaque manifestation, la féministe brûlant son soutien-gorge, le prêtre secouant l'autorité de la tradition catholique, le bidasse créant un comité de soldats… Ainsi, quand on parle de chanson contestataire dans les années 70, cela désigne beaucoup de monde : des chanteurs qui connaissent assez de succès pour camper aux portes des variétés, d'autres qui n'ont pas nécessairement une vision politique de leur travail mais veulent surtout changer la vie, d'autres encore qui vivent leur art comme une ascèse militante…

Subversion, donc, chez Saravah, petite maison abritant nombre de révolutionnaires de la forme et du fond. Son fondateur en 1966, Pierre Barouh, riche de l'énorme succès de la bande originale d'*Un homme et une femme* de Claude Lelouch, en fait le laboratoire précurseur de mille audaces qui se développeront plus tard : Pierre Akendengué et quelques autres mêlent chanson française et musiques du Sud (ce qui s'appellera bientôt world music), Albert

Pannou y enregistre *Le Moral nécessaire*, premier rap en français, avec l'Art Ensemble of Chicago (« *Je n'ai plus le moral nécessaire de penser gauche et d'agir droite / Je crois en trois espèces chez l'homme, la faim, la foi et la trahison /* […] *Pourquoi achetez-vous des disques de blues ? / Par pitié ou parce que c'est bon ?* »), Jacques Higelin et Brigitte Fontaine y larguent les amarres des formes habituelles de la chanson…

Fontaine est un client sérieux, avec puis sans Higelin. Avec son compagnon Areski Belkacem, elle enregistre par exemple *C'est normal* en 1973, qui se moque du monde adulte, mâle et bourgeois qui maîtrise le langage et abandonne ouvriers, étrangers et « improductifs » aux catastrophes du sort. Artiste rebelle à toutes les règles des variétés – les arrangements jolis, le refrain facile à mémoriser, le sentimentalisme sans danger –, elle restera toujours rétive aux règles fixes et aux modes mouvantes. Devenue grande prêtresse des folies drues au début du XXIe siècle, elle secouera volontiers son passé héroïque, disant en 2004 : « Les années 70, c'était nul. Ils ont failli faire une révolution mondiale mais ça a raté – ce n'était pas sérieux. »

Car la chanson a été importante dans le dispositif d'une subversion politique qui, tout compte fait, a peut-être plus avancé par le 45 tours que par le tract, par le mange-disques que par le cocktail Molotov. François Béranger, le Bruant des seventies, a beau clamer dans *Manifeste*, en 1974 : « *Je sais bien qu'une chanson / C'est pas tout à fait la révolution / Mais dire les choses, c'est déjà mieux que rien* », il est bien possible qu'il croie à la chanson « agissante ». Il est revenu à l'écriture et à la guitare par Mai 68, après une destinée de roman (fils d'un ouvrier résistant devenu député centriste, comédien dans une troupe ambulante qui se produit dans les hôpitaux et les cours d'usine, avant de partir à la guerre en Algérie puis d'entrer dans les coulisses de l'ORTF). Dès 1969, il rentre dans le lard de la société française avec *Tranche de vie*, une chanson qui s'étale sur les deux faces de son premier 45 tours, et raconte à la première personne la vie d'un exclu mi-révolté, mi-victime de la société. Succès immédiat. Béranger va frapper à bras raccourcis sur le capital, la police, l'armée, les pollueurs, les colonialistes, les racistes… Ses chansons épousent, précèdent ou accompagnent toutes les grandes luttes de la gauche et de l'extrême gauche. En 1979, il réussit pourtant un vrai tube, *Mamadou* : « *Mamadou m'a dit / Mamadou m'a dit / On a pressé le citron / On peut jeter la peau.* » Doux refrain chaloupé qui ensoleille les ondes et occulte peut-être la violence des couplets : « *Les citrons c'est les négros / Tous les négros d'Afrique /* […] *Les colons sont partis avec des flonflons /* […] *Chaque peuple c'est normal dispose de lui-même /* […] *Une fois qu'on l'a saigné aux quatre veines / Qu'on l'a bien ratissé et qu'on lui a tout pris.* »

La victoire de la gauche, le 10 mai 1981, va paradoxalement le marginaliser. Il chante en 1982 « *Le vrai changement, c'est quand ?* », mais ne reviendra jamais au premier plan : quatre albums en plus de vingt ans, dont le dernier, un hommage à Félix Leclerc, l'idole de sa jeunesse, paraîtra peu après sa mort, survenue en octobre 2003.

À partir des années 80, on commence à moins ressentir le besoin de saper l'ordre moral, de heurter les conformismes. Jusqu'à présent, ce ne sont pas seulement Georges Brassens ou Serge Gainsbourg qui ont attaqué de front, mais aussi Charles Aznavour, Serge Lama ou Michel Sardou qui chantent pour la liberté d'aimer et de s'enflammer, même de manière contraire aux bonnes mœurs. Et il est vrai qu'il y a beaucoup d'angles de tir pour qui veut en découdre avec le vieux monde. Ainsi, dans les dernières années 60 et les années 70, il est possible que le chanteur le plus censuré de France soit Henri Tachan. Est-ce parce qu'il est né à la veille de la déclaration de guerre, le 2 septembre 1939, qu'il ne sera jamais en paix avec les bien-pensants, les bourgeois, les installés ? Dès son premier album, en 1965, ça cogne : *Les Femmes*, *L'Alliance*, *Les Pédés*, *Les Wagons de première classe*. Puis il se fait haïr des chasseurs, s'en prend aux drapeaux (tous, même rouges ou noirs), aux uniformes, aux hypocrites, aux tièdes, aux braves gens fiers de l'être, à tous les conformismes et même à l'anticonformisme… Et, avec *Une pipe à Pépé* en 1978, c'est l'apothéose : « *Fais une pipe à Pépé, avant qu'il ne la casse / Une p'tite langue à Mémé avant qu'elle ne trépasse / Et ne pousse pas des cris d'horreur, d'indignation / Ils sont comme toi, les vieux, ils ont l'cul sous l'chignon.* »

Curieusement, c'est aussi sur ce terrain que Brigitte Fontaine fait aussi sursauter les bien-pensants en 2009 avec *Prohibition* : « *Je suis vieille et je vous encule / Avec mon look de libellule / Je suis vieille et je vais crever / Un petit détail oublié.* » Car la subversion n'est pas toujours subversive. Elle peut se soucier de tout autre chose que de refondre le monde, ou même que de simplement le changer.

On peut prendre ainsi la trajectoire seventies de Serge Gainsbourg pour une entreprise de subversion par le plaisir : après l'acte fondateur de *Je t'aime moi non plus* et le flop subséquent de *La Décadanse*, il incarne, d'album en album, une sorte d'amoralisme, qu'il chante les amours transgénérationnelles (*Histoire de Melody Nelson*), la frénésie sexuelle (*Vu de l'extérieur*) ou une vision viscontienne-lubitschienne du nazisme (*Rock Around the Bunker*). À la fin de la décennie, c'est le geste génialement subversif d'*Aux armes et cætera,* sa *Marseillaise* reggae – mais c'est alors une tout autre subversion.

Mais, presque aussi subversive, on trouve l'antisubversion, incarnée par

exemple en 1971 par l'énorme succès de Philippe Clay avec *Mes universités* : « *Mes universités / C'était pas Jussieu, c'était pas Censier, c'était pas Nanterre / Mes universités / C'était le pavé, le pavé d'Paris, le Paris d'la guerre / On parlait peu d'marxisme / Encore moins d'maoïsme / Le seul système, c'était le système D.* » Et, alors que Mai 68 a proclamé « Papa tu pues », il sort aussi *La Quarantaine*, plaidoyer provieux : « *Si l'on avait mis en quarantaine / Tous les hommes de quarante ans / Il y aurait peut-être moins de problèmes / Pour la jeunesse et pourtant / Victor Hugo n'aurait pas écrit /* Les Misérables *à soixante ans /* […] *Voltaire et Rousseau ainsi que Marx / Seraient d'illustres inconnus.* »

Justement, la chanson subversive a peut-être pour capacité principale de savoir affronter l'opinion majoritaire, de contester l'ordre mental établi, ce qui parfois brouille son enjeu. Car elle n'est plus forcément de gauche, plus forcément « progressiste » et, surtout, plus forcément *underground*. Quand tonne Philippe Clay, les têtes de gondole vont bientôt être également conquises par Maxime Le Forestier puis Renaud, notamment, avec des chansons d'une franche violence subversive. C'est notamment avec eux que la subversion devient *mainstream*.

Et si l'on fait le compte de qui est capable, après eux, de heurter les conforts idéologiques de la majorité gouvernante, de prendre à rebrousse-poil les professeurs de collège et leur ministre, de se faire bannir de toutes les rubriques culturelles des quotidiens nationaux – c'est-à-dire, au sens propre, d'être subversif –, il faut chercher là où majoritairement le consensus culturel ne voudrait rien entendre aujourd'hui, dans la chanson nostalgique et patriotique de Jean-Pax Méfret ou dans la fureur acide d'un certain rap français vomissant les femmes ou les symboles de la République. Car s'il fallait encore compter sur elle, cela fait belle lurette que la bonne vieille subversion du bon vieux temps ne subvertit plus rien.

Voir : Bon vieux temps, Le ; Engagement ; Ferré, Léo ; Le Forestier, Maxime ; Rap ; Renaud ; Vian, Boris.

Tango

« *Moi je suis du temps du tango / Où même les durs étaient dingos / De cette fleur du guinche exotique* », chante Léo Ferré en 1958. Sa version est aujourd'hui la référence indiscutable quant aux intentions du *Temps du tango* : une mise à distance des séductions littérales d'une musique qui chavire les cœurs simples, tout en lui reconnaissant un empire jusque sur l'âme d'élite du poète.

Mais, dès ce moment-là, *Le Temps du tango* est une chanson qui circule : Catherine Sauvage la chante avec les pincettes d'esthète que lui cisèle l'orchestre d'Alain Goraguer, Georgie Viennet l'interprète en écoutant méticuleusement le texte dans les arrangements de concert de Pierre Arvay qui y met plus d'ondes Martenot que d'accordéon. À la même époque, d'autres orchestres acceptent les clichés du dancing, comme Jacques Loussier pour Renée Passeur qui clame avec emphase ou Pierre Chaub pour Anna Marinelli qui roucoule avec des grâces de sous-préfecture.

Jean-Roger Caussimon, l'auteur du *Temps du tango*, enregistrera aussi sa chanson, dans des couleurs très proches de la version de Léo Ferré – texte sans illusions mais musique au premier degré. D'ailleurs, en 1961, quand la maison Odéon voit partir son artiste vers Barclay, elle sort une série de 45 tours de Léo Ferré pour couper l'herbe sous le pied de ses nouvelles parutions. Sur la pochette du *Temps du tango*, on le voit en costume et cravate, laissant tomber un sourire séducteur sur la belle brune qui se pend à son cou. Après tout, c'est ce qu'il chante à la fin du deuxième couplet : « *Ah ! c'que les femmes ont pu me plaire / Et c'que j'ai plu ! J'étais si beau ! / Faudrait pouvoir faire marche arrière / Comme on l'fait pour danser l'tango !* »

Ferré est loin d'être seul. On a beaucoup célébré le tango pour ce qu'il était – ou plutôt pour ce qu'il est, dans une intemporalité qui permet à la fois la gourmandise et la mise à distance.

Barbara, Alain Barrière, Jacques Higelin, Michel Jonasz, Guy Marchand, Les

Parisiennes et quelques dizaines d'autres chantent aussi sur le tango, c'est-à-dire pêle-mêle sur la danse, le désir, l'ivresse et, dans des sens inverses mais curieusement convergents, la routine de la fin de semaine ou le coup de surin à la page des faits divers. Mais cela fait peu de tubes, et même peu de grandes chansons.

Peut-être le tango est-il trop évident, trop limpide : une musique de séduction et de ravissement, à la fois mécanique et hors du monde, codifiée et imprévisible. Avec cruauté, Ferré l'amoureux du tango dira dans une interview que c'est une musique pour les laiderons. Oui, cette musique éveillerait mille songes chez les cœurs qui n'osent plus rêver dans leur vie ordinaire.

Il est pourtant dans nos chansons depuis longtemps, très longtemps. On trouve mention du tango en France alors même qu'il commence à peine à émerger en Argentine. En 1858, est publié *Le Petit Coco d'Amérique ou Tango, chanson havanaise*, écrit, composé et chanté par Louis Bousquet dans *Les Fugitifs*, un drame en cinq actes se déroulant en Inde et créé à l'Ambigu-Comique. Il s'agit d'une petite fantaisie comme on en chantera mille encore, évoquant les succès parisiens d'un indigène pittoresque s'exprimant en petit nègre : « *À Paris, moi suis venu / Pour faire fortune / Z'ai longtemps couché tout nu / Au clair de lune / Mais en chantant le tango / Avec la danse / Z'ai ramassé p'tit magot / Pour faire bombance.* »

La mélodie du *Petit Coco d'Amérique* n'est pas exactement un tango. Ou pas encore. C'est une habanera, à la pleine maturité du genre. Celui-ci donnera notamment la célébrissime habanera de *Carmen*, « *L'amour est enfant de bohème* », en 1875. Mais, presque vingt ans plus tard, on continue d'associer les deux genres dans la musique de salon et de scène, avec beaucoup de partitions portant la mention « tango habanera ». À la veille de la Première Guerre mondiale, le tango est une danse à la fois canaille et bohème, signe d'ouverture d'esprit et parfois de mœurs ouvertes.

Les Français apprennent à danser, non avec des Argentins mais des compatriotes, comme le professeur Montel de Magic-City (parc d'attractions du Quai d'Orsay qui sera détruit en 1942), dont une brochure de 1913, courante chez les bouquinistes aujourd'hui, enseigne une dizaine de figures : la marche, les ciseaux, le huit argentin, le pas de changement, l'éventail, le *medio corte* (« 1er temps : pied droit en avant ; 2e temps : pied gauche exactement à gauche du droit à environ vingt centimètres et ramenez le pied droit à côté du gauche ; 3e mouvement : pied gauche en arrière ; 4e temps : fléchir légèrement sur la jambe gauche en ayant soin d'y faire porter tout le poids du corps »).

Mais on chante encore peu le tango. Si une partition se revendique de ce

genre, c'est de la musique à danser. Ce n'est que plus tard que viennent les chansons qui parlent du tango sur un rythme de tango. La première pourrait être *On dansait l'tango* (paroles d'Amelet, musique de Charles Guindani) qui, en 1915, dissèque l'insouciance d'avant-guerre : « *On dansait l'tango et le roulirouli / Le jour autant que la nuit / On se tortillait des hanches en se lançant / En arrière et en avant / On s'pressait les mains / On s'écrasait les pieds / En sautant comme des toqués / On s'occupait pas des affaires du pays / On dansait l'roulirouli.* »

Car, alors, le tango symbolise, le tango illustre, le tango caricature. Le tango est moderne, snob, écervelé, factice, drogué, peut-être plus dérisoire que dangereux. On répète le mot de Georges Clemenceau qui a lancé : « De mon temps, ça se dansait couché. » Le tango est une émotion forte et va servir aux émotions fortes, à commencer par l'amour. Le tango ne pense pas, ne prophétise pas, ne discourt pas. Il tangue. La chanson de charme française des années 30 en fait un usage sans parcimonie. Si Jean Sablon l'évite – son tropisme américain et le chic moderne des beaux quartiers l'interdisent –, les gloires populaires s'y vautrent, de Reda Caire au Chanteur sans nom et surtout Tino Rossi. Chez lui, c'est presque de la monoculture, avec une orthodoxie formelle ouvertement nourrie chez Carlos Gardel : *Le Tango de Marilou*, *Prenez-moi pour joujou*, *Un tango pleure*, *Tango de rêve*, *Tango de Maria*, *Loin des guitares*, *Pourquoi quand je dis je t'aime*, *Soir de pluie…*

D'ailleurs, faut-il voir un signe dans le fait que, lorsqu'il enregistre en langue française, Carlos Gardel évite le tango, se concentrant sur des fox-trot ou des valses (dont l'international *Parlez-moi d'amour*) ? Comme si la vérité du public français n'était pas dans une musique d'Amérique ou, inversement, comme si le tango n'aurait pas supporté que son dieu en trahisse la langue maternelle (alors même que le français était la langue de sa mère, blanchisseuse toulousaine). Le lieu argentin et le lieu français du tango ne sont pas semblables. Là-bas, la vérité profonde d'une culture collective de l'affect. Ici, l'ivresse illusionniste de

l'exotique.

En ce temps-là, certains jeunes gens se modèlent dans ce creuset argentino-français. Admirateur de Carlos Gardel dont il sait les sortilèges vocaux hors de sa portée, Charles Aznavour restera enraciné dans le tango. Devenu auteur et compositeur, il testera toujours ses paroles sur différentes rythmiques, essayant systématiquement celle du tango, qu'il affirme la plus naturelle pour lui. Ainsi reste-t-elle attachée, parfois de manière très discrète, à des chansons célèbres comme *La Bohème*. Et cet autre passionné de swing qu'est Georges Brassens laisse sa *Mauvaise Réputation* sur un rythme qui tient autant du tango vif que de la marche…

Quelques décennies avant que le reggae ne devienne une musique française, le tango s'est naturalisé. C'est aussi flagrant pour son usage par la chanson que pour la danse. Avant que *Télérama* ne fasse l'inventaire gourmand des « pratiques » de tango dans le Paris branché, tous les parquets et dancings ont connu un tango aux grâces prolétaires, qui a fini par tout oublier de l'Argentine. Cela fait d'ailleurs une histoire unique sur plus d'un siècle, des salons à la plèbe puis de la plèbe aux salons, la chanson s'en saisissant au hasard de seconds degrés successifs et de nostalgies plus ou moins assumées. Avancer, reculer. Revenir, esquiver, repartir. Cela s'appelle tango.

Voir : Aznavour, Charles ; Brassens, Georges ; Ferré, Léo.

Téléphone

Là, c'est la fin du commencement. Avec Téléphone, il y a enfin tout : la jeunesse, les guitares, la posture et, en même temps, le rock'n'roll et le français. À la fin des années 70, on n'osait plus l'espérer. L'élan du premier rock français était devenu yé-yé – c'est-à-dire Johnny Hallyday en ami de Line Renaud. Et les guitares qui savaient vrombir jouaient aux Anglaises – le genre Variations, groupe aussi génial que provincial, aussi évidemment aimé que naturellement oublié.

Soudain, donc, Téléphone. L'histoire commence le 12 novembre 1976 au Centre américain à Paris. Ils se connaissent depuis peu : Jean-Louis Aubert, vingt et un ans, chanteur, guitariste et fils de sous-préfet, et Richard Kolinka, vingt-deux ans, batteur, viennent du groupe Semolina ; Louis Bertignac, vingt-deux ans, guitariste, et Corinne Marienneau, vingt-quatre ans, bassiste,

viennent des Shakin' Street. Ce soir-là, ils jouent du Led Zeppelin, des Rolling Stones, quelques chansons en français et s'appellent Téléphone pour la première fois.

En avril 1977, Téléphone est en première partie des Américains de Television à l'Olympia. En juin, ils enregistrent en concert un 45 tours autoproduit, avec *Hygiaphone* et *Métro c'est trop*. En août, ils signent un contrat pour trois albums avec Pathé-Marconi. En novembre, sort le 33 tours *Téléphone*. En décembre, commence leur première tournée.

L'équipée durera neuf ans. Cinq albums, une cinquantaine de chansons seulement dont de grands hymnes comme *La Bombe humaine*, qui va faire usage de bréviaire à mille figures de rébellion intime : « *La bombe humaine / Tu la tiens dans ta main / Tu as l'détonateur / Juste à côté du cœur / La bombe humaine / C'est toi, elle t'appartient / Si tu laisses quelqu'un / Prendre en main ton destin / C'est la fin, la fin.* » Ou *Un autre monde*, qui mobilise autour du désir le plus doux à tous les humains, qu'ils soient seuls ou en groupe : « *Je rêvais d'un autre monde / Où la Terre serait ronde / Où la Lune serait blonde / Et la vie serait féconde.* »

L'ivresse Téléphone n'est pas celle d'une France qui s'invente un rock'n'roll avec quelques gamins sur lesquels on a posé un nom anglais. Téléphone, c'est l'apprentissage accéléré de la dialectique du succès et de la révolte, de l'intégrité et de la popularité, de la rage et du Top 50, de la fascination et du rejet. Peu de groupes vivront au cœur d'une telle violence symbolique. Quand, en 1982, Téléphone assure la première partie des Rolling Stones à l'Hippodrome d'Auteuil – ce qui pourrait être une fierté nationale –, un quotidien commente que, avec les deux groupes à la suite, on a d'abord vu le brouillon, puis le corrigé.

Tout est là : Téléphone est un groupe que l'on aime détester, notamment parce que, être rock, c'est d'abord détester. Les quatre héros meurtris se séparent en 1986, épuisés par les querelles intestines et les agressions extérieures.

Le temps historique est passé. Un hégélien, un politologue, un publicitaire dirait combien tout cela s'articule avec mille autres questions. Le passage d'une révolte globale contre la société et le capitalisme au désarroi d'une jeunesse sans emploi. La féminisation de la rébellion, qui dé-genre peu à peu l'écoute du rock.

La lente acceptation du succès radiophonique comme indice de qualité musicale. La fin de l'assignation de la langue française à un particularisme vieillot opposé à une modernité forcément anglo-saxonne.

D'ailleurs, aimer Téléphone devient un geste postmoderne. Les haïr était le signe que l'on refusait de se soumettre à une majorité, à un commerce, à l'évidence de la séduction. Dans les années 90, ils deviennent le meilleur bon vieux temps du rock.

Le fait que les grandes chansons du groupe n'aient pas cessé de vivre aide beaucoup. Elles deviennent même meilleures car Jean-Louis Aubert les porte dans une belle carrière en solo qui le montre de plus en plus mûr, sûr, juste. On finit par oublier les doubles sens que l'on croyait entendre dans ses chansons, comme dans *Voilà, c'est fini*, en 1989 : « *Voilà, c'est fini / On va pas s'dire au revoir comme sur le quai d'une gare / J'te dis seulement bonjour et fais gaffe à l'amour / Voilà, c'est fini / Aujourd'hui ou demain c'est l'moment ou jamais / Peut-être après-demain je te retrouverai.* » Il devient une référence, un vrai grand nom.

Certes, il dira lui-même que c'est un peu un malentendu. Il veut juste jouer avec les potes, pas être star ; il se passionne pour les guitares, pour la rythmique, pour tous les sons d'un album sans être obnubilé par sa voix. Pourtant, celle-ci est l'outil de sa gloire, une voix plaintive et optimiste à la fois, une voix aiguë et pourtant virile, une de ces voix hybrides et troublantes comme seul le rock en fabrique. Et comme il la maîtrise mieux, les chansons deviennent naturellement plus belles. « On ne peut pas jouer avec les mêmes arguments que quand on était mômes », dit-il en interview, à cinquante ans passés.

Ses chansons parlent de partage, d'accompagnement, de fraternité, d'amour – l'amour des cœurs et des regards, pas seulement l'amour de la possession. On trouvait ses chansons pour Téléphone un peu prêchi-prêcha ? Aubert a gardé son écriture qui marche en avant mais, désormais, chante les possibles avec des doutes, des fêlures, des soupirs souriants. De l'humanité.

Pendant ce temps, le groupe n'a pas cessé de vendre des disques. Plus grand mort que vif, Téléphone suscite aussi d'infinies spéculations sur une éventuelle reformation. Plusieurs fois, ils sont tentés, mais les vieilles douleurs reviennent. En 2015, les Insus incarnent une possible résurrection, mais incomplète – les trois garçons sans Corinne. Tant pis, on prend quand même. La nostalgie a fini par souder un consensus. Téléphone n'est plus coupable d'avoir su être vraiment rock et vraiment français. Sa mémoire peut remplir les salles, sans arrière-pensée.

Voir : Bon vieux temps, Le ; Francité ; Hallyday, Johnny ; Postmoderne ;

Tube ; Yé-yé.

Télévision

Les apogées ont parfois un goût de paradoxe. Il est un moment, au début des années 80, où il y a un tel besoin de séquences de variétés pour la télévision que, dans les studios de la SFP aux Buttes-Chaumont, on voit des assistants circuler dans les loges pour trouver des artistes prêts à chanter tout de suite dans une émission de plus que celle pour laquelle ils sont venus. En ce temps-là, on peut présenter une chanson quelques dizaines de fois à la télévision pour peu que l'on tarde à passer au single suivant.

L'arrivée du Top 50 change tout. D'abord, il dit la vérité. En France, rien n'égalait la rigueur et surtout le caractère incontestable des fameux classements du *Billboard* aux États-Unis. En 1984, la radio Europe 1 et la nouvelle chaîne de télévision cryptée Canal+ lancent un classement hebdomadaire des ventes réelles de 45 tours. Dès le premier Top 50, en novembre, surprise : le n° 1 est *Besoin de rien, envie de toi*, par Peter et Sloane, slow à la Stone et Charden qui semble échappé des années 70 et restera onze semaines en tête. Mais derrière cette bizarrerie historique, le Top 50 révèle avec brutalité ce que sont vraiment les goûts des consommateurs de 45 tours, c'est-à-dire les adolescents et – de plus en plus – les enfants. Alors que les programmateurs de radio et surtout de télévision respectent les positions en place et continuent de « servir » les artistes bien établis, le nouveau classement bouscule les hiérarchies. De nouveaux « grands » s'imposent (Jean-Jacques Goldman, Francis Cabrel, Patrick Bruel, Étienne Daho, Mylène Farmer, Daniel Balavoine…), accompagnés d'un régiment de vedettes au règne plus ou moins éphémère (Jeanne Mas, Niagara, Caroline Loeb, Jean-Luc Lahaye…). À l'exception de Johnny Hallyday, Michel Sardou ou Frédéric François, les aînés prennent un terrible coup de vieux : de Dalida à Gilbert Bécaud, de Rika Zaraï à Henri Salvador, la plupart des « anciens » peinent à atteindre les premières places du Top 50.

Puis les clips libèrent l'imaginaire de la chanson autant qu'ils le domestiquent. Les téléspectateurs se laissent mentalement rogner les ailes. Dès lors que la plus mince histoire du quotidien amoureux fait s'envoler des décamètres de tulle, peut-on s'accommoder encore d'un port d'Amsterdam qui n'est dessiné que par les bras de Jacques Brel sur un plateau nu, ou même d'un vertige amoureux au bord d'une petite scène au pied de laquelle attend le micro

d'un animateur ? Les chaînes font le choix très vite : en quelques années, elles apprennent à lancer des magnétos à toute heure plutôt qu'à essayer de chorégraphier dans des décors rébarbatifs des cadreurs syndiqués qui, de toute manière, froisseront l'une ou l'autre star – « on ne voit que mes dents », « c'est quoi cette ombre ? », « il a raté le solo de guitare ». Mylène Farmer ou Jean-Jacques Goldman ne s'attardent pas à faire des télés. Leurs clips parlent tellement mieux…

Alors, c'est la fin d'un certain usage des variétés à la télévision. Artistes et attachés de presse ne sont pas mécontents que disparaissent les plateaux absurdes au milieu d'émissions féminines en plein après-midi ou les play-back poussifs coupant les jeux d'avant le journal de 20 heures. Mais on va bientôt amèrement regretter le règne des « *Mike Brant, Sacha Distel / Play-back et pattes d'éléphant / Rouflaquettes et costumes blancs* / […] *Micro tenu du bout des doigts / En éloignant le fil d'un geste du bras* / […] *Quelques décors pour faire Broadway / Un réverbère, un cabaret / Un faux saloon, c'est l'Amérique* », comme le chantera Bénabar en 2005 dans sa chanson *Maritie et Gilbert Carpentier*.

Car, pendant une vingtaine d'années, ce couple de producteurs a régné sur les variétés télévisées avec ses émissions « La Grande Farandole » (1961-1967), « Sacha Show » (1963-1971), « Top à… » (1972-1975), « Numéro 1 » (1975-1981) et « Formule 1 » (1982-1985), ainsi que de nombreuses émissions spéciales autour d'un artiste ou pour les fêtes de fin d'année. Très inspirés par des émissions américaines, ils imposent une ambiance nouvelle à la télévision française au début des années 60 : strass, paillettes, grand orchestre, mais aussi mises en scène humoristiques, rencontres exceptionnelles et parodies chantées en direct par les artistes eux-mêmes. Les Carpentier ont l'idée de ne pas cantonner les artistes à leur répertoire habituel, les invitent aux duos, aux reprises, à des shows grandioses. Alors, le studio 17 de la SFP aux Buttes-Chaumont devient un cabaret à New York, un pont de Paris, une caverne d'Ali Baba avec décors, costumes et intermèdes filant la même thématique… Claude François, Dalida, Mireille Mathieu, Michel Sardou, Eddy Mitchell, Sylvie Vartan sont les héros de soirées spéciales qui sont souvent couplées avec des sorties d'album ou des lancements de tournée. Certains artistes sont des habitués, comme Carlos, qui ne refuse jamais d'enfiler un déguisement : on le verra plus de quarante fois ! Et Serge Gainsbourg est souvent appelé pour fournir des parodies ou des saynètes qui deviendront ensuite de « vraies » chansons.

Cette télévision-là est éteinte. En 1993, avec un mélange charmant de nostalgie et d'ambition internationale, on invente « Taratata » et ses fiestas d'artistes. Mais à l'aube du nouveau siècle, déferle la télé-réalité musicale, sorte

d'*ite missa est* d'une quarantaine d'années de relations entre la télévision et la musique. Le reflux appelant le reflux, la tautologie et le pléonasme gouvernent. La loi n'est plus désormais d'utiliser les variétés pour soutenir l'audience, mais de remplir quelques rares obligations du cahier des charges en matière de musique populaire sans que l'audience en souffre trop. Plus encore qu'à la radio, la programmation se soumet à la loi du gold : pas de découverte, pas d'audace, seulement des tubes – « des tubes connus », a un jour précisé un directeur de chaîne. Ainsi, il vaut toujours mieux programmer un chanteur mort depuis vingt ans plutôt qu'une jeune star, à moins qu'elle ne chante respectueusement un grand classique. Cela amène le paradoxe de jeunes artistes qui chantent plus souvent les œuvres de leurs aînés disparus que les leurs.

L'entrée de la filière musicale française dans la crise est concomitante de l'apparition des compétitions de télé-réalité. Leur prospérité globalement constante (malgré l'épuisement naturel, successivement, de chaque format) va affirmer un basculement culturel : la valeur cardinale n'est pas la création mais l'interprétation. Autrement dit, il vaudra toujours mieux faire réentendre Daniel Balavoine que rencontrer un nouveau génie. Et entrouvrir une porte vers un univers neuf n'est plus jamais qu'un exercice aléatoire, contesté, fragile. Mais beaucoup de responsables, dans les chaînes, assurent que ce n'est pas leur faute ; c'est le public, vous dit-on.

Voir : Balavoine, Daniel ; Commerce ; Crochet ; Gainsbourg, Serge ; Hallyday, Johnny ; Radio ; Postmoderne.

Têtes raides

« Faut s'enivrer quoi qu'il arrive / Et puis rêver et faire la fête / C'est des musiciens sur des tréteaux / Tôt ou tard ça va s'écrouler / Mais leur histoire on s'en fout / Ginette continue à tourner / Sur cet air de ferraille et de verres cassés / Allez,

Ginette ! » Que l'on pardonne à l'auteur de ce *Dictionnaire amoureux* d'être amoureux de Ginette, et d'avoir eu vingt fois, trente fois, cinquante fois peut-être le cœur serré en voyant Ginette se balancer au-dessus de la scène et de la salle, devenir folle, bondir et rebondir au bout de son fil, parfois même claquer brutalement.

Ginette est apparue au premier album, *Not dead but bien raides*, en 1989. L'habitude se prend très vite qu'elle vienne à la toute fin de chaque concert des Têtes raides. Et que quand Christian Olivier, le chanteur et parolier du groupe, en arrive à « *Allez, Ginette* », il attrape au-dessus de sa tête l'abat-jour d'une lampe à incandescence et l'envoie se balancer à toute force. Rite. Dans toutes les salles et à tous les concerts, et même en plein jour devant la marée humaine des Vieilles Charrues, le public chante, braille et pleure quand se balance Ginette – puisque c'est devenu le nom de la lampe. Et, à la toute fin, « *La mer ça n's'invente pas / Et nous on crève à rester là / Et c'est tout* ». Noir.

Peut-être *Ginette* est-elle un mot de passe. Un peu comme « *ou alors ils sentaient pas bon* » signale le bréliste ou « *j'ai beau me dire qu'il faut du temps* » est un aveu de goldmanisme.

Avoir vécu *Ginette*, et l'avoir vécue souvent, pendant des années, c'est appartenir, en effet, à une sorte de conspiration du verbe et de l'émotion, et même – si l'on n'a pas peur des grands mots – à une certaine France. Il s'agit d'être à la fois chez Piaf et chez les Stooges, chez Desnos et chez Bashung. Et l'enjeu n'est pas seulement de poser une guitare électrique sur un accordéon, de faire sonner ska une fanfare, de faire pogoter le musette.

Au fond, il y a quelque chose du vaudou dans les Têtes raides, chaudron syncrétiste qui embrasse des désirs, des urgences, des pousse-au-jouir, des pratiques que l'on ne fréquente jamais ensemble sur le même album ni dans le même concert. Un groupe brut et lettré, poétique et instinctif, politique et hors du temps. La ferveur sentimentale de la chanson française, le romantisme ébréché de la musique de bal, le jarret sec du rock, la capacité postmoderne à sauter des pages en lisant les bréviaires des grands aînés.

Lorsqu'ils en sont aux premiers 45 tours (dont la légendaire *Galette molle* que l'on verra un jour ou l'autre en vente à Drouot) ou à *Not dead but bien raides*, 33 tours 25 cm autoproduit au goût musqué, c'est vraiment une conspiration parisienne. La révolution éclate en 1990, avec *Mange tes morts*, qui donne à la France un rock à trois temps. Dès ses premiers mots – *« Et vivent les filles bien faites / La Seine et les grandes chaleurs / Je dégueule les jours de fête »* – clamés par Christian Olivier en ouverture des *Clampettes*, on sait où l'on va : un imaginaire urbain, un pied dans la chanson d'avant-guerre, l'autre dans l'après-punk. Les journalistes diront qu'ils sont néoréalistes, comme à la même époque Wynton Marsalis est néoconservateur, et Richard Galliano néomusette.

Beaux articles dans la presse et féroces refrains à brailler en chœur comme un rituel, tel celui de *Gino* : *« Va-t'en, vieille putain / À la mie d'pain / Sans pognon / Y a pas d'oignon. »* Et des chansons dans tous les sens : *« J'aimerais rire un peu mais mon zygomatique / Commissure des lèvres / Est toujours en grève / Manque de pratique »* (*Zigo*, 1993), *« Parazite mon pas mon rat mon zite / Pas rasé plein de tics / Bardé d'incontinence / Par là-bas les v'là les antiparazites / Foutons l'camp au plus vite / Déclamons ô pitance »* (*Parazite*, 1998), *« Aux victimes du landau / À chacun d'trouver l'idéal / Alors passons-nous le mot / Dans les cités et les prés natals / Plutôt que d'se bouffer la peau / R'filons-nous les bons tuyaux / Du croix d'bois pas du ragot / Go go away les démagos »* (*Go away*, 2003), *« Est-ce qu'on aura passé / Dans l'hiver des étés / À nos rêves effrayés / S'en seront-ils allés »* (*Moderato*, 2014). Et mille exceptions : des concerts-meetings rassemblant musiciens et militants associatifs, des spectacles de poésie, des concerts mêlés de cinéma, l'intégralité du texte *Notre besoin de consolation est impossible à rassasier* de Stig Dagerman enregistré en une prise pour devenir une chanson d'une vingtaine de minutes, le miracle du retour inespéré à la chanson de Jeanne Moreau pour un duo en 2011…

Voix impérieuse et romanesque, auteur infiniment inspiré, Christian Olivier est aussi plasticien. Depuis leurs débuts, les pochettes des disques, les affiches des tournées, les décors des concerts, les films d'animation des Têtes raides sont de la main des Chats pelés, groupe de graphistes né à l'école Estienne. Peu à peu (et notamment avec le départ de Benoît Morel, qui fonda le groupe La Tordue), le collectif est devenu le duo de Christian Olivier et Lionel Le Néouanic. Outre l'univers graphique des Têtes raides, les Chats pelés signent des affiches de festivals, des publicités, des livres pour enfants. Cela fait un monde vaste et cohérent, une longue marche d'artistes diserts et aux aguets. Comme une métaphore d'une chanson qui a tant débordé d'elle-même qu'elle a fini par fabriquer d'autres vies.

Voir : Brel, Jacques ; Paris ; Postmoderne ; Rock.

Toulouse

La cité qui créa la première Académie des jeux floraux possède sans doute quelque chose de singulier. Cela se niche en son âme, en son accent, peut-être même dans sa situation de ville forte dont les conquérants venus du Nord abattirent les murs : une forteresse ouverte à tous les vents, une indépendance perméable… Ils sont nombreux, Tarnais, Audois ou Espagnols qui ont posé là des bagages de besoin et d'errance. Ailleurs, les nouveaux venus négocient leur solitude avec des portes closes ; ici, ils trouvent des racines déjà étalées si loin dans le temps que leur altérité perd son acide. Autrement dit, le Kabyle ou le Basque devient à Toulouse un peu troubadour, personnage du lointain des siècles qui fit sonner ensemble l'ivresse du mot rimé et la noblesse radieuse de la mélodie.

Ce n'est pas seulement un mythe, un fantasme, une revendication locale : les troubadours (et les trobairitz, femmes qui exerçaient le même art) ont inventé au XI^e^ siècle quelque chose qui ressemble à la chanson française, et pas seulement parce qu'on y chante l'amour idéal de la personne idéale. Chez Peire Vidal, chez Guilhem Figueira, chez Aimeric de Péguilhan, chez Lombarda, chez Aicart del Fossat, on entend aussi pleurer l'artiste qui vit mal de son talent, l'époque qui s'abandonne à des passions oiseuses, la malveillance des méchants… Le temps est long de ces troubadours jusqu'à Charles Trenet ou Georges Brassens, mais quelque chose ne s'est pas perdu, qui explique peut-être ces irradiantes libertés venues du grand Sud, et notamment de Toulouse.

Évidemment, Nougaro. Fils de baryton et d'Italienne, il inventera le jazz le moins américain de la planète – un jazz tavelé, rebondissant, radieux, aussi moelleux qu'anguleux. Lui-même se pose des questions de généalogie dans sa chanson *Toulouse* en 1967 : « *Je revois ton pavé, ô ma cité gasconne / Ton trottoir éventré sur les tuyaux du gaz / Est-ce l'Espagne en toi qui pousse un peu sa corne / Ou serait-ce dans tes tripes une bulle de jazz ?* »

Mais quand Gold trône dans les sommets du Top 50, vers 1985-1986, force est de constater que la langue de Toulouse et de ses parages est capable de transcender d'autres frontières. Certes, les textes de l'ancien groupe de bal sont habilement calibrés et rimés, mais ne faut-il pas prendre pour un atout la

réticence de cette Occitanie-là devant les syllabes muettes ? Que les fins de phrases ne s'amuïssent pas naturellement donne à la langue une élasticité parente de l'anglais, encore affirmée par l'épaisseur des diphtongues et la tonicité du phrasé. Autrement dit, on trouve facilement dans le son de Gold (et de leurs voisins d'Images) des séductions californiennes parentes des Eagles ou de Fleetwood Mac.

De même, la centaine de kilomètres entre Astaffort et Toulouse ne compte pas lorsqu'il s'agit d'importer l'accent tonique. Francis Cabrel appuie toujours des syllabes selon une logique très personnelle (ou plutôt très musicale) et indépendante de la langue française dominante : « *Quelque* **cho***se vient de* **tom***ber / Sur les* **la***mes de ton* **plan***cher / C'est toujours le* **mê***me film qui* **pa***sse / T'es toute* **seu***le au fond de l'es***pa***ce / T'as* **per***sonne devant* » (*Encore et encore,* 1985). Mais ces accents toniques sont possibles car son parler n'a pas la minceur de lame de la langue française parlée aux informations télévisées : elle est assez profonde pour qu'il y creuse, assez souple pour qu'il l'ourle ou la bossèle.

Ce ne sont pas les linguistes qui sont les plus perspicaces analystes de ce don toulousain. Née de noces parisiano-kabyles mais enracinée dans la ville rose, Juliette l'a bien dit dans *Chanson, con* en 2008 : « *Je suis née à la capitale / C'est pourquoi je parle pointu / Mais quand je vais au Capitole / À Jolimont, aux Trois-Cocus / Toulouse appelle son accent / Même le mien, de fabrication / On finit ses phrases en chantant.* »

Est-ce cela qui explique une si longue liste d'artistes venus de cette ville : Zebda, Art Mengo, Jean-Pierre Mader, Pauline Ester, des dizaines de groupes de rock, d'artistes de rap, de personnalités remuantes ? Et l'idée merveilleuse, qui tient autant du laboratoire que de la gourmandise, de créer un folklore urbain toulousain en jetant des ponts vers le Nordeste brésilien et l'Occitanie médiévale. Avec ce projet fécond et savoureux, les Fabulous Trobadors placent Toulouse au cœur d'un univers qui, dans le temps et dans l'espace, connecte un accent, un mythe, une fraternité (bien au-delà des groupes et identités connexes : les Femmouzes T, les Bombes 2 Bal, Bouducon Production). Quand, en 2003, les Fabulous Trobadors enregistrent *Toulousain*, on ne sait plus s'il s'agit de l'Histoire exacte ou de l'âme rêvée : « *Je ne brandis aucun drapeau / Je ne veux suivre aucun troupeau / È coma aquo c'est bien / Ça c'est bien toulousain / Je n'ai ni maître ni gourou / Ni contremaître, rien du tout /* […] *Je n'ai jamais envié quelqu'un / Je ne suis jaloux de dégun /* […] *Je n'attends aucun messie / Je n'aime pas les utopies / È coma aquo c'est bien / Ça c'est bien toulousain.* »

Voir : Accent ; Brassens, Georges ; Cabrel, Francis ; Juliette ; Nougaro, Claude ; Trenet, Charles.

Trenet, Charles

Avant Charles Trenet, tout était bien rangé. Les poètes désiraient l'Académie française, le rire faisait « prout prout », le romantisme avait la main sur le cœur, le jazz jouait après minuit à Montparnasse. La chanson ne surprenait personne parce qu'elle ressemblait au monde réel – des piétons, des peines de cœur, des billets de loterie, des voitures en panne, des semelles trouées, des robes de printemps, la misère et la mort.

Avec Trenet, on a su que la tour Eiffel pouvait partir en balade, qu'un kangourou pouvait sauter de couplet en couplet, qu'un fantôme vagabond pouvait chanter. On a découvert que l'on pouvait tout chanter. C'est simple comme l'œuf de Colomb et comme « et pourtant, elle tourne », mais c'est bouleversant : on peut chanter ce que l'on veut.

Lapalissade ? Bizarrement, non. La chanson d'avant-Trenet n'ose pas. Elle est retenue par des éditeurs de musique, des directeurs de music-hall, des impresarios. On ne chante pas l'adultère si les amants ne sont pas châtiés, on ne chante pas les rivières qui remontent vers leur source, on ne chante pas le rêve. Pourtant, Lautréamont, le cubisme et le surréalisme ont dynamité quelques barrages, abattu quelques censures. Mais ça, c'est bon pour la littérature, la peinture, la musique savante, pas pour la culture populaire.

Certes, il y a eu des prémices au début des années 30, comme les « opérettes disquées » d'une bande de jeunes gens : Mireille à la composition, Pills, Tabet, Mireille encore et Jean Sablon au micro, Jean Nohain à l'écriture. Mais la révolution, c'est vraiment Trenet, né à Narbonne en 1913, fils d'un notaire mélomane qui, après la guerre, se sépare de sa mère. À seize ans, il vit à Berlin auprès d'elle et de son second mari, le cinéaste Benno Vigny, qui lui fait rencontrer Fritz Lang et Kurt Weill et lui commande ses premières chansons pour un film. Il arrive à Paris en 1930, sur la promesse de faire les Arts déco. Il peint, écrit, gagne sa vie sur les plateaux de tournage mais change de trajectoire quand il rencontre Johnny Hess, jeune pianiste de jazz suisse avec qui il commence à se produire en duo dans les cabarets.

Les premiers disques de Charles et Johnny, en 1933, sont d'un humour naïf, avec de discrètes rosseries pour le monde des adultes. D'emblée, ils vont plus

loin que Mireille ou Pills et Tabet, notamment dans des publicités, intermèdes et fantaisies réalisés pour le Poste parisien. On peut déjà entrevoir ce que sera la révolution Trenet avec une chanson comme *Sur le Yang-Tsé-Kiang* : « *Car j'adore ton p'tit minois / Minet, minois, chinois, sournois / C'est le jeune Sullipan / Qui va faire la fête / Il amène sa gigolette / Sur le Yang-Tsé-Kiang.* »

Cette révolution éclate avec *Y a d'la joie* que Trenet écrit en 1936 pour tuer le temps à la caserne pendant le service militaire désespérément ennuyeux qui a mis fin au duo de Charles et Johnny. Pourquoi retenir sa fantaisie quand on s'ennuie à un tel point ? Alors il se laisse aller comme jamais : « *Y a d' la joie ! La tour Eiffel part en balade / Comme une folle, elle saute la Seine à pieds joints / Puis elle dit : "Tant pis pour moi si je suis malade / Je m'ennuyais, toute seule dans mon coin"* ».

Son éditeur, Raoul Breton, réussit à convaincre Maurice Chevalier de prendre la chanson à son répertoire. La plus grande vedette française est un peu réticente mais sait bien qu'il faut sortir du personnage faubourien de *Ma pomme* et oser se confronter à une nouvelle sensibilité – le même genre d'instinct que Johnny Hallyday. Dès que Momo l'interprète à la radio, c'est un succès, confirmé par les ventes du disque. Et Trenet emporte avec *Y a d'la joie* son premier triomphe en solo dans une mémorable émission en public de Radio Cité, puis à l'ABC où il passe en première partie de Lys Gauty, complètement éclipsée auprès de la critique et du public par celui qu'on commence à appeler le « Fou chantant ».

Cette tour Eiffel fugueuse rompt avec tous les usages. Soudain, c'est l'enfance qui parle, la liberté de l'imagination et du cœur, la féerie à hauteur de bitume. Et s'il n'y avait que la joie ! Trenet mêle les genres, les sentiments, les climats. Il invente une fantaisie noire que l'on entend dès la première chanson enregistrée sous son seul nom, sans Johnny Hess, le 10 décembre 1937 : le refrain pimpant de *Je chante* devient une sorte d'indicatif swing, et l'on oublie que la chanson s'achève par un suicide – « *Non ! Ficelle / Tu m'as sauvé de la vie / Ficelle / Sois donc bénie / Car, grâce à toi, j'ai rendu l'esprit / Je m'suis pendu cette nuit, et depuis / Je chante / Je chante soir et matin / Je chante sur les chemins.* »

Trenet mettra en scène des dizaines d'assassinats, de suicides, de morts violentes. L'enfance qu'il décrit est celle du *Petit Pensionnaire* (1935), des *Petits Punis* (1936), de *La Pavane des patronages* (1952), de *L'Abbé à l'harmonium* (1971), marquée par une insondable mélancolie et les injustices des adultes. Dans *La Folle Complainte* (1945), il trace un autoportrait grimaçant : « *Je n'ai pas aimé ma mère / Je n'ai pas aimé mon sort / Je n'ai pas aimé la guerre / Je n'ai pas aimé la mort / Je n'ai jamais su dire / Pourquoi j'étais distrait.* » Ce Charles Trenet

noirâtre, s'il n'est pas toujours perçu par le grand public, est pourtant central pour ses plus grands admirateurs, comme Georges Brassens, qui lui aussi construira une poésie dans laquelle la fantaisie voisine avec la mort (*Marinette*, *Oncle Archibald*, *Le Gorille*).

Comme lui, Charles Aznavour, Serge Gainsbourg, Anne Sylvestre, Jacques Higelin, Serge Lama sont irradiés dès l'enfance par les chansons de Charles Trenet. Pour la première fois de l'Histoire, un seul artiste semble démoder d'un coup tout ce qui le précède. Sa gloire est instantanée, immense, irrésistible, troublante. Il est à proprement parler la première star de la jeunesse dans l'histoire de la chanson française. Dans les familles, on se dispute ; de vieilles barbes attachées à la chanson de toujours se pincent le nez devant ses histoires sans queue ni tête et sa pétulante manière de hacher les vers. Mais des écrivains comme Jean Cocteau et Colette proclament sa nouveauté et son génie. Toute la France de moins de trente ans semble amoureuse de ses cheveux blonds, de ses yeux bleus, de son feutre mou posé de guingois sur son front…

On lui offre deux films écrits et réalisés sur mesure, *La Route enchantée* et *Je chante*. La guerre ne l'interrompt pas longtemps. Mobilisé dès le début, il traîne sur une base aérienne à Salon-de-Provence jusqu'à sa démobilisation en juin 1940. Il retourne à Paris où il reprend son métier, enchaînant les succès, comme *Swing troubadour* (1941), *La Romance de Paris* (1941), *Que reste-t-il de nos amours* (1942), *Douce France* (1943), *Débit de l'eau débit de lait* (1943), *La Folle Complainte* (1945)…

Mais il frôle l'erreur fatale sous l'Occupation. Il écrit la très maréchaliste *Marche des jeunes* en s'abstenant prudemment de l'enregistrer, mais aussi, en 1941, *Un rien me fait chanter* dans laquelle il claironne : *« J'aime mon père, ma mère, la France, le bon Dieu / Et puis les femmes les femmes les femmes qu'ont les yeux bleus »* (d'ailleurs, l'édition de ses textes en librairie est aujourd'hui corrigée : *« J'aime la terre, les fleurs, la vie et l'ciel bleu / Et puis les femmes les femmes les femmes qu'ont les yeux bleus »*). Comme en juin 1940 la presse parisienne se fait écho de son décès dans des circonstances imprécises avant de la démentir et comme, quelques mois plus tard, le bruit court que « Trenet » est

l'anagramme de « Netter », un nom juif, il se fait imprimer des cartes de visite portant la mention « Charles Trenet, ni mort ni juif ». Mais, même s'il parle couramment allemand, il refuse avec constance tout contact avec l'occupant.

Après guerre, Trenet part six ans aux Amériques. New York où il joue des mois dans un cabaret de luxe, Québec où il dira avoir connu son public le plus enthousiaste, l'Amérique latine… C'est à l'étranger que *La Mer* sera d'abord un succès : créée par Trenet aux États-Unis, la chanson sera enregistrée en 4 000 versions ! Sa rentrée parisienne, en 1951 au théâtre de l'Étoile, est un triomphe. Mais après avoir enchaîné les succès (*L'Âme des poètes* en 1951, *Route nationale 7* et *Moi j'aime le music-hall* en 1955, *Le Jardin extraordinaire* en 1957), il est laissé sur le sable par les révolutions des années 60. Suprême ironie : alors qu'il projette de revenir à Bobino, Mai 68 l'oblige à se contenter du Don Camillo, cabaret à la clientèle bourgeoise et provinciale. Il finit par annoncer ses adieux à la scène à l'Olympia en 1975, sans susciter beaucoup d'émotion.

Désormais, il va être une légende vivante. En 1977, il accepte l'invitation du premier Printemps de Bourges. La jeunesse la plus gauchiste de France, le public de Catherine Ribeiro, François Béranger ou Joan-Pau Verdier découvre un « papy » incroyablement jeune et frais. Neuf ans plus tard, Jack Lang et les députés socialistes distribuent dans les couloirs du Palais-Bourbon un 45 tours presque scandaleux : avec la complicité de Trenet, les jeunes gens de Carte de séjour (dont Rachid Taha) reprennent *Douce France* avec un fort accent beur de la banlieue lyonnaise. En 1987, il revient à une carrière régulière, vieux jeune homme enchaînant disques (trois albums dans les années 90) et tournées triomphales, jusqu'à un dernier concert à la Salle Pleyel en novembre 1999. Il s'éteint en février 2001, à quatre-vingt-sept ans. La France entière le fredonne et se souvient de la formule de Jacques Brel : « Sans lui, nous serions tous des experts-comptables. »

On en oublie presque qu'il est le premier des grands auteurs-compositeurs-interprètes, le premier à n'avoir chanté que ses propres chansons, une quinzaine d'années avant que quelques-uns de ses héritiers, comme Brassens ou Brel, ne fassent de cette posture la figure dominante de la chanson française. En donnant à la chanson française la capacité (et même le droit !) de rêver tout haut, il a institué une autre enfance – celle des yeux écarquillés des grandes personnes, celle du percepteur qui plie boutique, celle du cœur qui s'invente un printemps chaque hiver. Plus tard, viendra le rock fier de son électricité, la chanson étalant gravement sa gravité, l'hypnose mécaniste du beat. Mais il restera, au cœur de chacun, comme une conspiration radieuse, le verbe sautillant de M. Trenet.

Voir : Auteur-compositeur-interprète ; Brassens, Georges ; Brel, Jacques.

Tube

On appelle cela un tube à cause du saucisson.

À la fin du XVII^e^ siècle, on avait forgé le mot de *ritournelle* puis, au début du XIX^e^, on avait commencé à parler de *rengaine*. Au temps des caf' conc' citadins et des soirées récréatives de chef-lieu de canton, on qualifiait de *scie* une chanson à la fois glorieuse et insupportable, que tout le monde connaissait et – en plus – chantait. Il semble que ce soit au temps du rationnement alimentaire, sous l'Occupation, que l'on commence à parler de saucisson : une bonne chanson apporte non seulement de bons revenus à ses auteurs et éditeur, mais surtout de manière durable ; c'est comme avoir un gros saucisson en des temps de viande rare, qui garantit un apport en protéines pendant plus longtemps qu'un simple steak.

Cette double idée d'opulence et de régularité recouvre vraiment ce qu'apporte une création séduisante pour le plus grand nombre puisque l'œuvre sera « utilisée » (c'est le terme employé par la Sacem) par des radios, des artistes de scène, des formations de bal, le cinéma, la télévision, la publicité – ce qui rallonge parfois le saucisson pendant des années. Mais Boris Vian, critique de jazz, romancier, dramaturge, personnalité de Saint-Germain-des-Prés et parfois ingénieur, devient directeur artistique du label discographique Fontana. C'est à ce poste qu'il propose vers 1955 d'employer le mot de *tube*. Pourquoi ? Parce qu'un tube, c'est creux. Visuellement, on pense à la même forme que le saucisson, mais pleine de vide.

Le mot va plaire, s'imposer d'abord chez les professionnels du disque puis dans le grand public. Ironiquement, la dernière trace de l'emploi de « saucisson » dans la culture populaire française sera une chanson de Boby Lapointe, en 1966 : « *C'est un saucisson de ch'val / Un saucisson que de ch'val / Que je viens de faire à ch'val / C'est une chanson de saillies.* » Ironiquement, ce *Saucisson de cheval*, classé treizième au hit-parade, est peut-être l'unique tube radiophonique du vivant de Boby Lapointe. En revanche, son

Tube de toilette ne l'a pas été – un tube.

Depuis, on discute souvent, entre amis, pour savoir si telle ou telle chanson est vraiment un tube. Pour se départager, on se connecte à un site musico-sportif qui recense des classements ou à un site musico-boursier qui donne des chiffres ronds et nets. Et on peine à croire que *Mademoiselle chante le blues* par Patricia Kaas n'a pas fait mieux en 1988 qu'une septième place au Top 50, au temps où *Quelque chose dans mon cœur* par Elsa atteignait la deuxième position. Ni qu'*On the Road Again* par Bernard Lavilliers ne fait pas mieux qu'une vingt-quatrième place, quand *La Vie la nuit* par Début de soirée est deuxième, *La Fête au village* par les Musclés est troisième, *Du rhum, des femmes* par Soldat Louis est quatrième…

C'est même une tarte à la crème de toutes les conversations sur la musique depuis qu'on l'enregistre, qu'on la vend et qu'il arrive à des citoyens d'en parler. Et il faut bien avouer que les années 80 nous ont donné beaucoup de succès météoriques à l'éclat éblouissant qui ne laissent aujourd'hui que le souvenir d'avoir brillé si fort que la nuit n'en fut que plus noire ensuite – *Il est libre Max* d'Hervé Cristiani, *Henri, porte des Lilas* de Philippe Timsit, *Ève lève-toi* de Julie Pietri, *Mise au point* de Jakie Quartz, *Femme libérée* de Cookie Dingler, *T'as le look, Coco* de Laroche-Valmont, *Voyage, voyage* de Desireless, *Partenaire particulier* de Partenaire particulier, *Nuit sauvage* des Avions, *Viens boire un p'tit coup à la maison* de Licence IV, *Tes états d'âme Eric* de Luna Parker, *Boule de flipper* de Corynne Charby, *À caus' des garçons* d'À caus' des garçons, *Quel souci, La Boétie* de Claudia Phillips, *Oui j'l'adore* de Pauline Ester… Certains de ces *one-hit wonders* à la française ont été rédimés ailleurs, comme Caroline Loeb, activiste de la mise en scène après *C'est la ouate*, ou Guesch Patti enregistrant pour Peter Greenaway après *Étienne Étienne*. Mais certaines époques ont cette capacité singulière de faire, du même geste, naître et mourir des carrières.

D'autres avaient passionnément tenté de maîtriser la pratique du tube, d'en discipliner la course. Vers la fin des années 50, on avait réalisé que trop de succès tuait le succès, ou plutôt que, si on le laissait vivre sa vie, il se délitait en un marais de ruisselets au cours incohérent. Dès lors qu'une chanson avait été « créée » – c'est-à-dire chantée sur scène, parfois même sans être enregistrée –, n'importe qui pouvait s'en emparer. C'était tout bénéfice pour les éditeurs (qui touchaient entre le tiers et la moitié des droits d'auteur générés par l'exécution des chansons en public ou à la radio, plus un pourcentage sur les ventes de phonogrammes) et bien pratique pour les maisons de disques dont les artistes secondaires ou débutants pouvaient en toute liberté puiser dans le répertoire des stars des autres labels. Ainsi, en 1959, pouvait-on recenser vingt-cinq

enregistrements de *Cigarettes, Whisky et P'tites Pépées*, quarante-trois des *Lavandières du Portugal*, quarante-neuf de *Bambino* et quatre-vingt-onze de *Que sera sera…*

Tubes incontestables, certes, mais certainement gâchés par leur démentielle plasticité, des plus belles voix aux plus vulgaires orchestres de danse, des interprètes les plus élégants aux accordéons les plus plébéiens. Ainsi, une maison de disques et un éditeur ont-ils en 1959 l'idée de régler la circulation. Le second a justement un tube potentiel, que le premier va faire enregistrer simultanément par un chanteur « à voix », un chanteur fantaisiste, une chanteuse fantaisiste, une chanteuse sentimentale, un orchestre de danse « typique » et un autre plus « bourgeois ». Ainsi, Luis Mariano, Bourvil, Annie Cordy, Mathé Altéry, Georges Jouvin et Frank Pourcel vont-il apprendre aux Français un refrain délicieux : « *Salade de fruits, jolie, jolie, jolie / Tu plais à mon père, tu plais à ma mère / Salade de fruits, jolie, jolie, jolie / Un jour ou l'autre il faudra bien qu'on nous marie.* »

Sur le coup, c'est une vraie surprise pour les professionnels : voici qui est rationnel, voici qui sert efficacement la chanson. À l'époque, la version de Luis Mariano est le plus gros succès, même si les radios préfèrent celle d'Annie Cordy. Aujourd'hui, il nous semble que le tube historique est *Salade de fruits* par Bourvil, parce que c'est la version qu'avec le temps on a le plus souvent diffusée. Après tout, Luis Mariano a été vite démodé, voire honni. Puis les tubes d'Annie Cordy, de *Cho ka ka o* en *Tata Yoyo*, ont continûment éloigné son personnage de 1959. En revanche, Bourvil, disparu en 1970 alors qu'il est en pleine gloire, n'a cessé d'être réévalué, notamment pour sa douce mélancolie, comme avec *C'était bien* (*Le Petit Bal perdu*) ou *Salade de fruits*. On en a oublié ses tubes anthumes, *La Tactique du gendarme* ou *À Joinville-le-Pont*. Comme pour confirmer qu'un tube est surtout flexible.

Quant à savoir à l'avance quelle chanson parviendra à le devenir…

Voir : Lavilliers, Bernard ; Radio ; Vian, Boris.

Vian, Boris

Sarcastique, romantique, révolté, tendre, cruel, enthousiaste, généreux, surdoué, Boris Vian trône au Panthéon des poètes populaires avec son sourire mélancolique de colosse poitrinaire. Il laisse assez de chansons, de romans, de jazz et de gestes légendaires pour que son aura soit plus large et brillante que celle de toutes ses œuvres additionnées.

On oublie volontiers combien il n'a pas eu de succès. Sa destinée de romancier d'usage courant au collège avec *L'Écume des jours*, l'aura singulière qui entoure le souvenir de son personnage, l'emploi du *Déserteur* dans mille combats qui lui sont posthumes, sa position de référence pour des artistes actuels qui, souvent, n'étaient pas nés lorsqu'il est mort, en 1959 : tout contribue aujourd'hui à faire oublier que sa carrière de chanteur a été un échec.

Boris Vian n'a guère cessé d'écrire des chansons, des premiers mois d'euphorie après la Libération jusqu'à sa mort, quinze ans plus tard. Il en reste un corpus de plus de quatre cent cinquante textes, qui naviguent dans toutes les formes de chanson en usage à l'époque. Sa première chanson remarquée ? *Ah si j'avais un franc cinquante*, sur le standard de jazz *Whispering*, qui sera en 1947 l'hymne du Tabou, la première des légendaires caves de Saint-Germain-des-Prés. On peut y voir la matrice d'une veine majeure de Boris Vian : l'approche potache et fantaisiste de sa culture musicale américaine.

Plus tard, il sera le premier à poser des paroles sur des rock'n'roll. Mais il ne saisit pas le poids de subversion implicite du genre : pour lui, tout cela n'est que du mauvais jazz qui ne mérite que des paroles parodiques. Alors, en 1956, sort dans l'indifférence le premier disque français de rock, écrit par Vian et chanté par Henry Cording (*alias* Henri Salvador) avec notamment *Rock and Rollmops* (« *Rock and rollmops avec du pain beurré* / *Rock and rollmops et du bifteck haché* / *Rock and rollmops avec un œuf à cheval* »).

Cela vient après sa carrière de chanteur, particulièrement courte : au sens

strict, de janvier 1954 à mars 1956, Vian ne montant sur scène qu'à partir de décembre 1954. Et si elle est vraiment remarquable, c'est surtout par la radicalité de son échec commercial et critique. Il ne soulève pas d'intérêt notable avec le 33 tours *Chansons possibles et impossibles*, dont beaucoup passent aujourd'hui pour des classiques dans leurs versions originales comme dans des dizaines de reprises par les cadets de Boris Vian : *J'suis snob*, *La Java des bombes atomiques*, *La Complainte du progrès*, *Bourrée de complexes*… Certes, à l'époque, on parle de certaines de ses chansons : *On n'est pas là pour se faire engueuler* qui passe à la radio dans la version de Philippe Clay, *Le Déserteur* qui le fait chahuter lors de certains concerts en province, mais qui sera surtout entendu dans la version de Mouloudji.

Qui aurait pu imaginer également la destinée du *Déserteur*, chanson écrite d'un seul jet en 1954, alors que la France s'enlise en Indochine, et qui fera couler plus d'encre dans la presse qu'elle ne sera chantée, avant que la censure et l'autocensure ne la fassent à peu près disparaître pendant la guerre d'Algérie ? En 1964, Peter, Paul & Mary (qui avaient déjà révélé au monde *Blowin' in the Wind* de Bob Dylan) enregistrent en français *The Pacifist*, qui devient dès lors un standard international traduit dans des dizaines de langues.

Chanter *Le Déserteur* ne suffit pas : poussé par Jacques Canetti, qui avait embauché jadis Vian chez Philips, Serge Reggiani enregistre, en 1965, *Arthur, où t'as mis le corps* ou *La Java des bombes atomiques*, qui deviennent des succès plus grands que les *Faut rigoler* ou *Blouse du dentiste* chantés de son vivant par l'ami Henri Salvador.

Ensuite, on ne sait plus si c'est le touche-à-tout de génie, le romancier, le faux traducteur de *J'irai cracher sur vos tombes*, le critique de jazz ou seulement l'auteur des chansons qui séduit ses cadets. Serge Gainsbourg dit avoir été convaincu qu'il pouvait tenter quelque chose dans la chanson après l'avoir vu sur scène. Génération après génération, on s'affirme héritier de Vian, mais sans

revendiquer son patrimoine entier. Jacques Higelin, Brigitte Fontaine, Daniel Darc, les Têtes raides en prennent une part. Mais Boris Vian souffrira toujours du paradoxe habituel des artistes venus trop tôt. Et aussi d'avoir trop affiché le sourire rassurant des âmes bien nées qui savent se remettre des échecs.

Voir : Canetti, Jacques ; Censure ; Darc, Daniel ; Gainsbourg, Serge ; Salvador, Henri.

Voix

Ce peut être le fruit du hasard, mais l'on peut considérer comme un symbole que le plus ancien enregistrement d'une voix humaine soit une chanson française. Les quelques mots d'*Au clair de la lune* qu'Édouard-Léon Scott de Martinville chante devant le cornet de son phonautographe, le 9 avril 1860, pourraient dire, sous la plume d'un Jean Cocteau ou d'un Georges Bernanos, l'alliance de l'humble voix du peuple de France et de son génie visionnaire, la rencontre de l'innocente voix de l'enfance et de l'aspiration à un progrès dont chacun partagerait les prodigues bienfaits.

Certes. En 2007, une équipe américaine s'est penchée sur les vénérables enregistrements de Scott de Martinville, jamais décryptés jusqu'alors car son phonautographe se contentait d'enregistrer les sons sans savoir les faire entendre. La première restitution de ce tracé d'un stylet dans le noir de fumée a d'abord fait croire à une jeune fille qui chantait très vite « *Au clair de la lune, mon ami Pierrot prête…* ». Puis on a réalisé qu'il s'agissait d'un homme, beaucoup moins pressé. Et on peut trouver là une seconde métaphore intéressante sur les Français et leur chanson : nous sommes un peuple de barytons qui se prennent pour des ténors, de chanteurs de bistrot qui s'aimeraient à l'opéra, de garçons de ferme qui jouent aux rosières.

Car il est peu de chanteurs français que l'on ne surprenne jamais dans la posture gênante de la voix juchée sur la pointe des pieds sur le dernier barreau d'une échelle. Non, cela n'arrive pas qu'à Barbara dans son dernier album. Charles Trenet, Georges Brassens, Joe Dassin, Jean-Jacques Goldman, Benjamin Biolay ou mille autres approchent un jour ou l'autre de la note blanche, de cet Everest personnel où les cordes vocales ne peuvent plus rien pour combler cette ambition intime d'aller plus haut. Julien Clerc, Yannick Noah, William Sheller et bien d'autres recourent aux leçons de la légendaire Mme Charlot pour

déverrouiller quelques notes là-haut. Et les aigus miraculeux de Daniel Balavoine ont confirmé beaucoup d'artistes dans leur quête – mais pas toujours dans leurs capacités. Génération après génération, il faut donc apprendre et réapprendre des vérités immémoriales souvent contraires à ces rêves de hauteur, comme s'y emploie une autre légendaire professeure, Raymonde Viret, qui reconstruit des identités vocales, de Maxime Le Forestier et François Morel à Indila.

Sculpter la voix est devenu un idéal professionnel sous la double impulsion des progrès techniques et des évolutions du show business. Au temps du caf' conc', on montait sur scène pour quelques chansons qu'il fallait projeter jusqu'au fond du balcon, et un des plus hauts faits d'armes dont se vante le grand Paulus dans ses mémoires n'est pas d'avoir créé *En revenant d'la revue* en 1886, mais d'être parvenu sans faiblir à chanter pendant une heure dans un cirque à Lisbonne devant 14 000 personnes, accompagné d'un piano. La performance est plus athlétique qu'expressive.

La sonorisation des salles de spectacle, la précision des phonogrammes et la clarté grandissante de tous les appareils d'écoute ont peu à peu fait que, à bord d'un RER à pleine vitesse ou d'un avion au décollage, on peut aujourd'hui saisir toutes les nuances du souffle de Carla Bruni dans ses écouteurs, sans plus se souvenir qu'Yvette Guilbert, célébrée dans sa jeunesse pour ses subtilités, était dotée d'une voix du même métal qu'un saxophone soprano.

Beaucoup de trajectoires d'artistes de la chanson ne sont pas seulement des parcours de mots, de mélodie et de business : leur identité tient au timbre, à la texture, à la vibration de leur voix. C'est certainement l'élément technique le plus discriminant entre eux. Car personne n'entre dans la mémoire collective sans une signature vocale identifiable, qui n'est pas seulement un don ou une nature. La voix est délibérée, construite, aussi intime qu'elle est exhibitionniste.

La voix est un produit de laboratoire. Pour les albums de sa compagne Jane Birkin puis de quelques autres interprètes, Serge Gainsbourg a beaucoup travaillé l'esthétique du souffle court, de la note pliée, de la phrase qui s'effondre au point final. Enfant de la balle ayant parfaitement assimilé les impératifs de respiration ventrale et de colonne d'air expliqués dans son adolescence par une ancienne artiste lyrique, Johnny Hallyday est devenu un impressionnant technicien de la puissance. Catherine Ringer démontre, dans les Rita Mitsouko puis au-dehors, avec quelle liberté peut s'aborder la matière sonore de la langue française – outrance et confidence, yodel et piaillement, vocalises et blues, discipline et cri…

Inventer une voix est aussi un sésame pour défricher des domaines de la musique et du verbe français. Car il n'est pas un chanteur qui n'ait dû dompter

les *on*, les *an* et les *un* de notre langue, les *oi* et les *oin*, les *o* et les *ô*, les *e* muets et la domination des rimes féminines, la large palette des consonnes diphtonguées… Cette langue qui poétise si bien et qui se chante si mal, cette langue si riche de nuances et pourtant si pauvre en images sonores, cette langue qui ne semble capable de lancer les mots au loin que lorsqu'ils sont creux, cette langue qui part en charpie sitôt qu'on la crie… Cette langue vivra donc la longue aventure des voix qui se retiennent, des générations complexées qui n'arrivent pas à brailler « je t'aime » sur les mêmes notes ni aux mêmes hauteurs que les « *I love you* » de la pop. Ce sera la mue des voix contemporaines, la libération progressive de Dominique A, Christophe Miossec, Thomas Fersen et quelques autres, qui trouvent lentement une voix enfin ample et douée de lyrisme. Un combat français.

Voir : A, Dominique ; Anglais ; *Au clair de la lune* ; Bruni, Carla ; Fersen, Thomas ; Francité ; Gainsbourg, Serge ; Micro ; Miossec, Christophe ; Opéra, opérette ; Pop.

Voulzy, Laurent

Résumer Laurent Voulzy n'est pas facile. Cela ne tient pas à ce que l'on manque d'adjectifs ou que l'on n'ait pas la plume agile. Mais il porte en lui des valeurs, des identités, des inclinations si diverses que l'on se trouve démuni si l'on veut tout enlacer d'un seul regard. Lui seul y parvient, sans toutefois savoir corriger certaines images trop rapides – parce qu'il est généreusement kaléidoscopique. Il compte évidemment parmi les nombreux artistes qui, lorsqu'ils étaient gosses, ont fantasmé d'être les Beatles. Mais, guitariste de lycée, il rêve aussi vraiment, une nuit, du nom de son groupe en lettres rouges sur la façade de l'Olympia. En outre, il appartient aussi à cette curieuse confrérie d'humains que leurs songes mènent volontiers dans l'ailleurs du temps et non de la géographie, leur pays idéal étant le Moyen Âge. Et il aime aussi se glisser derrière l'apparence plane du monde sensible pour chercher les réalités courbes ou diagonales d'une spiritualité attentive – « *Derrière la musique le songe / Dans la couleur les autres couleurs / Dans la parole souvent le mensonge / Je t'aime* », chante-t-il en 1992 dans *Caché derrière*, texte d'Alain Souchon.

D'ailleurs, Souchon lui-même ne suffit pas à résumer Voulzy. Car même si l'un et l'autre travaillent fidèlement l'un pour l'autre, ils ne se confondent

pas. Souchon-Voulzy pour Voulzy, ça ne sonne pas comme Souchon-Voulzy pour Souchon. Chez Voulzy, plus de flou dans les lignes, plus de fluidité dans la circulation de l'air, mais un air moiré et stratifié, plus épais. Et cela lui ressemble.

Si l'on essaie de poursuivre la comparaison avec son complice d'une vie, on dira que Souchon travaille au raffinage de sensations collectives que nous ne savons pas extraire de nos consciences, tandis que Voulzy élabore d'imprévisibles précipités de substances jusque-là soigneusement distinctes. Ou disons que l'un serait un architecte cistercien et l'autre un bâtisseur baroque.

Mais comment ne pas être un garçon à l'âme foisonnante lorsque l'on naît des confluences imprévisibles des terres créoles ? Sa mère est guadeloupéenne et aime d'amour un beau jeune homme de la même île. Il n'y aura pas d'épousailles. Ils ne sont pas de la même couleur. Lucien Gerville-Réache appartient à une grande famille de la région de Basse-Terre, fera ensuite une belle carrière dans les affaires et dans la politique locale, tout en publiant quelques volumes d'une poésie virtuose et lettrée.

Pendant ce temps, son fils naît ailleurs, et y vivra toujours. Né en 1948, l'enfant métis qui s'appellera Laurent Voulzy connaîtra les soleils et les nuits de sa génération : l'éblouissement Beatles, l'envie d'être autre chose, les voyages à Londres. Et puis les orchestres de bal antillais de Paris, le racisme paresseux, la variété à la radio, l'impossible langue française… Mais il cherche, patient, maniaque, incroyablement précis. Il se lance dans la musique, sans jamais croire au premier jet, au *fa presto*, au jaillissement définitif. Il croit déjà en l'infime nuance, en l'ingrédient millimétré, en l'essai perpétuellement repris. On remarque sa voix, ses compositions, ses arrangements.

Il entre au label RCA en 1972. Là, on lui fait rencontrer Souchon. La science de la matière musicale est suffisante chez Voulzy pour qu'il sache construire les premiers vrais succès de cet autre jeune homme bouclé. À une époque où la plupart des chanteurs abandonnent encore leurs créations aux orchestrateurs à cravate et aux directeurs artistiques de maisons de disques, Voulzy défend une conception franchement beatlesienne : que serait *Yesterday* sans le quatuor à cordes, *Norwegian Wood* sans le sitar, *Lucy in the Sky with Diamonds* sans les sons indéfinissables ? Il refuse l'idée qu'une chanson ne soit qu'un texte et une musique, ou que la sensation physique portée par le son ne soit préméditée, désirée, écrite qu'avec des mots et des notes. Voulzy joue, rejoue, branche une pédale de guitare, une autre puis une autre encore, triture l'enveloppe, l'attaque, les angles de chacune des pistes qu'il empile. Il compose et produit *J'ai dix ans*, ce qui donne le sourire au label.

Mais un enfer commence pour les responsables de ses maisons de disques :

sa méticulosité devient proverbiale – ses retards aussi. En 2001, *La Fille d'avril* lui fait choisir le titre de son nouvel album qui doit sortir au printemps ; mais il fignole si longuement qu'*Avril* arrive en décembre.

En tout cas, au commencement, dans sa maison de disques, Voulzy n'est pas une priorité : on lui fait sortir un 45 tours par an, pas plus. Celui de 1977 est cosigné avec Souchon. Il y raconte une jeunesse de fou de musique en citant une dizaine de succès rock des années 60, la chanson s'étendant sur les deux faces du single. *Rockollection* est un succès énorme, historique : toutes les boums de France braillent « *un truc qui m'colle encore au cœur et au corps* », les radios chavirent, les disquaires alignent en vitrine les disques cités par Voulzy – *I Get Around* des Beach Boys, *Satisfaction* des Rolling Stones, *A Hard Day's Night* des Beatles, *Gloria* de Them, *Mr Tambourine Man* de Bob Dylan…

Rockollection raconte les passions, les rébellions, les félicités d'une génération entière : « *À quoi ça va me servir d'aller m'faire couper les tifs / Est-ce que ma vie sera mieux / Une fois qu'j'aurais mon certif' ?* » Les ados des années 60, devenus adultes dix ans plus tard, se remémorent avec lui les singles cachés sous leurs fringues, les vacances avec leurs parents au camping des Flots bleus, les pantalons à franges qui dérangent… Pourtant, le succès est énorme chez les adolescents de 1977, faisant de *Rockollection* un des premiers événements postmodernes de notre culture populaire : très vite, on ne saura plus si la délectation est celle de la mémoire ou celle du remploi, du collage, de la référence.

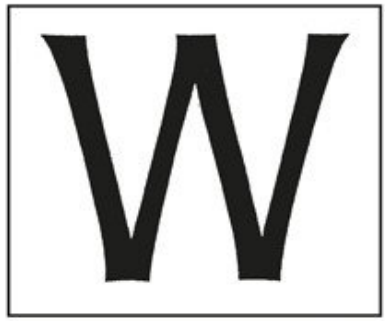
En 1978, le succès d'un nouveau 45 tours, *Bubble Star*, prépare le terrain au très attendu premier album de Voulzy, sorti en 1979 avec encore des tubes : *Le Cœur grenadine* (Souchon-Voulzy), *Karin Redinger* (Souchon-Voulzy)… Mais il ne se presse pas : en trente ans, il ne va sortir encore que quatre autres albums personnels de chansons originales – *Bopper en larmes* en 1983, *Caché derrière* en 1992, *Avril* en 2001 et *Lys & Love* en 2011. De loin en loin, quelques singles épars, comme *Les Nuits sans Kim Wilde* en 1985, avec en face B *Belle-Île-en-Mer,*

Marie-Galante, puis *My Song of You* et *Le soleil donne* – toujours avec des textes de Souchon. Quand il travaille à toute vitesse, c'est six mois de studio en 2006 pour enregistrer *La Septième Vague*, un disque de reprises (*Derniers Baisers* des Chats sauvages, *La Madrague* de Brigitte Bardot, *Here, There and Everywhere* des Beatles, *Everybody's Got to Learn Sometime* des Korgis, *Santiano* de Hugues Aufray, *Duel au soleil* d'Étienne Daho…).

Voulzy n'est pas seulement un adepte de la lenteur : il broie les catégories et les formats, inventant forme et fond du même mouvement. Si sa matière était le livre, il serait à la fois Georges Perec et un enlumineur bénédictin. Quand, quelques lustres après le songe atlantique de *Belle-Île-en-Mer, Marie-Galante*, il décide de puiser dans la musique de Guadeloupe, il fait d'*Amélie Colbert* une encyclopédie musicale de cinq minutes et huit secondes. En 2007, il revient sur *Rockollection* avec l'album *Recollection*, fascinante autobiographie musicale. Quatre ans plus tard, l'album *Lys & Love* plonge dans l'âge médiéval, entre précision musicale parfaite et psychédélisme soyeux.

Ces aventures obliques, ces évasions lumineuses, ces réinventions de la pop lui font un public à la fidélité dévote et une belle collection de tubes. Cela clarifie les rôles de chacun, même si ces frères-là – Souchon et Voulzy – ne sont guère jumeaux, et très dissemblables. Pourtant, ils enregistrent enfin, en 2014, leur album en duo promis depuis des lustres. On a mis longtemps à le comprendre : notre vie, ce sont des chansons de Souchon ; quand on rêve, c'est une chanson de Voulzy.

Voir : Anglais ; Antilles ; Beatles, Les ; Francité, Pop ; Postmoderne ; Souchon, Alain.



Willemetz, Albert

Il arrive que l'on oublie les chansons mais qu'il en reste quelques mots. Évidemment, on ne se souvient pas de qui en est l'auteur. Et les Français sont peu nombreux aujourd'hui à se souvenir du nom d'Albert Willemetz. Pourtant, voici qui nous est familier : « mon cul sur la commode », « est-ce que je te demande si ta grand-mère fait du vélo ? », « dans la vie faut pas s'en faire »…

C'est pour la revue *V'là l'travail* en 1937 que Willemetz écrit : « *Pour éviter les frais / Tout en suivant la mode / Chez moi je prends le frais / Le cul sur la commode* » – et c'est la merveilleuse Jeanne Aubert qui chante, minois innocent et mousse de cheveux blonds. La grand-mère vient de *Est-ce que je te demande ?*, chanté par Dranem dans la revue *Trois Jeunes Filles nues* en 1925. Et la chanson *Dans la vie faut pas s'en faire* a été créée par Maurice Chevalier dans l'opérette *Dédé*, en 1921.

Albert Willemetz est un des géants du siècle – un siècle qui a commencé alors qu'il avait déjà treize ans. Sa jeunesse est donc nimbée des brumes d'un autre temps : il fait sa première communion avec Sacha Guitry et débute dans la vie comme secrétaire de Georges Clemenceau. La plupart de ses milliers de chansons sont écrites pour des opérettes, des revues, des films chantants. Il écrit souvent à façon, pour la voix et le « type » des interprètes, dans l'urgence du réglage d'une mise en scène, sur des mélodies de compositeurs complices (son aîné de vingt ans Henri Christiné, ses cadets Maurice Yvain et Casimir Oberfeld) qui font confiance à son inspiration intarissable pour régler des *lyrics* sur mesure.

On lui doit ainsi *Mon homme*, créée sous forme de parodie de chanson réaliste par Mistinguett dans la revue *Paris qui jazz* en 1920 au Casino de Paris, *Cach' ton piano* créée par Dréan dans la revue du même nom encore en 1920, *Avec le sourire* créée par Maurice Chevalier dans la revue du même nom en 1921, *En douce* et *La Java* créées par Mistinguett en 1922, *Sous les palétuviers* créée par Pauline Carton et Koval dans *Toi, c'est moi* en 1934… Ses productions vont enrichir les répertoires de Fernandel (*Félicie aussi*), Dranem (*Aime-moi, Emma*), Bach et Laverne (*Dans les magasins*), Saint-Granier (*Ramona*), Georges Milton (*C'est pa… pa… c'est parisien*, *T'en fais pas Bouboule*)…

Sa complicité avec Maurice Chevalier est si féconde (*C'est Paris !*, *Là-haut*, *Ose Anna !*, *Si vous n'aimez pas ça*, *Dites-moi m'sieur Chevalier*, *Valentine*, *Ah ! si vous connaissiez ma poule*, *Ce n'est pas la même chose (quand on est deux)*, *Sans avoir l'air d'y toucher*, *Paris sera toujours Paris*) qu'ils finiront par écrire quelques textes à quatre mains, comme *La Symphonie des semelles en bois* sous l'Occupation.

Dans la France de l'après-guerre, il incarne déjà des valeurs datées. S'il travaille à une nouvelle tendance, c'est au renouveau de l'opérette, par exemple avec *Andalousie*, composée par Francis Lopez et chantée par Luis Mariano… Les articles de *L'Aurore* célèbrent le bel esprit parisien qu'il incarne, et *Le Figaro* sa veine populaire sans vulgarité. Sa plume se fait plus rare et les honneurs plus solennels. Il dirige le théâtre des Bouffes-Parisiens de 1929 à 1958, devient président de la Sacem en 1945, voit sereinement changer la manière d'écrire des chansons. Avant de mourir en 1964, il a le temps de voir Pierre Delanoë prendre son envol et se lancer à l'assaut de son record de succès.

Voir : Chevalier, Maurice ; Delanoë, Pierre.

Yé-yé

En général, l'univers de la chanson commerciale ne doit pas grand-chose aux grands noms des sciences humaines. Mais, en juillet 1963, le sociologue Edgar Morin, du CNRS, lance une expression qui avait d'abord dû courir quelques loges de concierge et comptoirs de bistrot avec des moues condescendantes, et qu'il porte à une soudaine noblesse en parlant d'une génération « yé-yé » dans un long article du *Monde*. Étymologiquement, il s'inspire du « yeah » américain que les jeunes amateurs de rock emploient abondamment mais, du point de vue scientifique, il donne un nom à une réalité neuve qui peine encore à s'expliquer sereinement.

Deux semaines plus tôt, l'hebdomadaire *Salut les copains*, pour fêter son premier anniversaire, organisait un concert gratuit place de la Nation. Formule simple mais jusqu'alors inédite en France : une scène et une grosse sono en plein air, avec au programme Richard Anthony, Sylvie Vartan, Johnny Hallyday. On attendait 15 000 personnes, mais il en vient au moins dix fois plus. Les organisateurs, la police, la RATP, les cafés de la Nation, tout le monde est évidemment débordé. Il en résulte quelques bagarres et dégâts sur le mobilier urbain… Le lendemain de ce 22 juin 1963, La presse se déchaîne : « Salut les voyous ! », titre *Paris-Presse* ; Philippe Bouvard, dans *France-Soir*, évoque les foules nazies acclamant Hitler… On affirme que le général de Gaulle a commenté : « Ces jeunes ont de l'énergie à revendre, ils feraient mieux de construire des autoroutes ! »

Heureusement, Edgar Morin prend un peu de hauteur par rapport aux vieilles références et évoque la « formation d'une nouvelle classe d'âge que l'on peut appeler à son gré […] : le teen-age ou l'adolescence ». Il exprime une évidence pour l'observateur d'aujourd'hui mais quelque chose de tout à fait neuf pour un esprit de 1963 : les jeunes n'ont pas la même manière de penser, de vivre, d'aimer et d'espérer que les générations qui les précèdent, et il ne faut pas

s'étonner que leur musique soit tout à fait différente. Le sociologue ne voit pas un bloc unique dans cette génération. Il remarque que l'exaltation des spectateurs du concert de la place de la Nation « peut porter en germes la fureur du blouson noir, le refus solitaire du beatnik », ce qui n'est pas la même chose.

Mais, pour le public des adultes, c'est le même territoire inconnu, voire hostile, qui s'étend irrésistiblement depuis trois ans. On peut dater le début de la révolution au printemps 1960, quand Johnny Hallyday sort son premier 45 tours. Pour l'essentiel du show-biz français, la question du rock'n'roll était pourtant réglée depuis quelques années : il est mort et ne peut espérer d'autre avenir que mille autres vogues éphémères. D'ailleurs, en 1956, *Rock and Rollmops* et quelques autres titres parodiques chantés par Henri Salvador, sur des musiques de Michel Legrand et des textes de Boris Vian, ont fait un bide.

Or une vague enfle. Scandale et victoire de Johnny en première partie de Raymond Devos à l'Alhambra à l'automne 1960, premier festival rock au Palais des Sports en février 1961, signature de Johnny chez Philips en juillet 1961… D'autres vedettes montent : Richard Anthony, Rocky Volcano, les Chaussettes noires… Une émission d'Europe 1, créée en octobre 1959, suit leur ascension. Chaque jour de la semaine de 17 à 19 heures, « Salut les copains » lance de nouveaux disques et de nouveaux artistes. Au printemps 1962, l'émission devient un magazine, *Salut les copains*, dont certains numéros se vendent à 1 million d'exemplaires.

Tous les éléments de la modernité se liguent : les électrophones légers lancés par Marcel Teppaz, les petites radios à transistor fonctionnant sur piles, les 45 tours de deux titres mais aussi des méthodes nouvelles de promotion qui se fondent sur une connivence absolue entre maisons de disques, radios, télévision et presse.

Paradoxalement, la France ne s'est jamais sentie aussi provinciale qu'en ce début des années 60. Le rock'n'roll a été pendant quelque temps une conspiration centrée sur le Golf-Drouot, à Paris, et ce sont des fantasmes d'Amérique qui ont nourri les premiers rockers. Ces jeunes gens se rêvent

américains : Claude Moine sera Eddie Dane avant de se fixer en Eddy Mitchell, Richard Btesh devient Richard Anthony, Luc Blondiot devient Lucky Blondo, Claude Benzaquen devient Frankie Jordan, Ronald Mehu devient Ronnie Bird, Christian Blondieau devient Long Chris, Claude Piron devient Danny Boy, Jean-François Grandin devient Frank Alamo, Jean-Marc Brige devient Billy Bridge, Daniel Deshayes devient Dany Logan, Michel Simonet devient Mike Shannon, Laurent Verlet devient Vic Laurens, Willy Taïeb devient Willy Lewis, Christophe Bevilacqua devient brièvement Danny Baby…

C'est une épopée brève, intense, aussi sèche qu'une face A de 45 tours. Les Chats sauvages de Dick Rivers n'enregistrent guère plus d'un an, les Chaussettes noires d'Eddy Mitchell tiennent à peine le double. Pour un Richard Anthony qui échappe au rock'n'roll à la française par une conversion à la variété à large spectre (*Le Sirop Typhon*, *Amoureux de ma femme*…), combien de carrières naufragées avant d'avoir atteint les trente ans – Lucky Blondo, Frank Alamo… ?

L'incendie yé-yé ne sera pas très long : en 1965, le reflux est déjà amorcé. Il est vrai que les imitations d'Américains ne peuvent être convaincantes longtemps… Mais le prurit yé-yé va aussi donner à la chanson quelques vedettes d'une longévité exceptionnelle, à commencer par Johnny Hallyday, suivi de près de Dick Rivers et Eddy Mitchell, et un carré de filles qui vont elles aussi durer une cinquantaine d'années – Sylvie Vartan, Sheila, Françoise Hardy, France Gall.

Quelques-uns, qui ont en eux une pureté rock comparable à ce qui advient en Grande-Bretagne à la même époque, ne parviennent pas à tenir la distance, comme Ronnie Bird, le plus anti-yé-yé des yé-yé. Mais il est vrai que ce moment est d'une féroce ambiguïté. À quelques exceptions près – Bird, justement, ou Hardy, Mitchell –, la plupart de ces artistes n'écrivent pas leurs textes. Des auteurs professionnels débitent à la chaîne des adaptations des Beatles, de Gene Vincent, d'Elvis, de Bill Haley. Si certains sont plutôt en phase, par l'âge ou par l'élan, avec le public adolescent (Long Chris, Vline Buggy…), d'autres sont bien âgés ou très éloignés d'un commencement d'esprit rebelle.

Cela explique ces chansons claironnées par les voix supposées turbulentes, et qui assignent les filles aux fourneaux et les gars à l'usine. Dans *Depuis qu'ma môme est partie*, Johnny Hallyday se plaint : *« Depuis qu'ma môme m'a quitté / J'ai mes chaussettes trouées / Mes ch'mises en Nylon n'ont plus un seul bouton »* – les paroles sont de Jil et Jan. Dans *Baby Pop*, France Gall prévient : *« Les quelques sous que tu vas gagner / Faudra pour ça durement travailler, yé yé yé /* […] *Tu ne peux ignorer les dangers / Que représentent les libertés, yé yé yé »* – les paroles sont de Serge Gainsbourg. Dans *Comme un garçon*, Sylvie Vartan se vante d'être une menace sociale à l'instar des blousons noirs mâles, avant de

ronronner : *« Je suis une petite fille / Tu fais ce que tu veux de moi / Je suis une toute petite fille / Et c'est beaucoup mieux comme ça »* – les paroles sont de Jean-Jacques Debout.

Certes, l'univers yé-yé peut prendre les apparences d'un scandale : l'impayable Jean Nocher déplore à la radio avoir vu « 3 000 filles hommasses aux cheveux de varech, aux pieds sales dans leurs savates, et autant de petits mâles ambigus aux blue jeans collants, aux tignasses frisotées dans le cou ». Mais le fond n'en est pas moins conventionnel. Une morale sommairement « américaine » insiste volontiers sur une liberté strictement individualiste et des valeurs ouvertement matérialistes. On n'aime pas les proviseurs, mais on n'aime pas plus les faibles et les médiocres… D'ailleurs, l'âge venant, la plupart des artistes de cette génération afficheront des convictions politiques fort éloignées de la gauche.

L'instant yé-yé est moderne, c'est-à-dire convaincu que, par le caractère générationnel des ruptures qui la scandent, l'Histoire est une trajectoire de progrès. Mais cet hégélianisme sommaire n'est pas le moins du monde marxiste ; cette révolution ne rêve pas de révolution. Ce premier âge du rock'n'roll français heurte peut-être quelques bien-pensants. Mais il est du même camp.

Voir : Bird, Ronnie ; Gainsbourg, Serge ; Gall, France ; Hallyday, Johnny ; Hardy, Françoise ; Postmoderne.

Zazie

« J'aime bien imaginer que les albums que je fais vont être le point de départ de rêves des autres. » Cet aveu de Zazie est celui d'une artiste qui sait à quel point la musique contient de riches ambiguïtés, de Brassens et Barbara à Peter Gabriel et Radiohead. Alors tout ce qu'elle enregistre lui ressemble et ne lui ressemble pas – à la fois. Des chansons élégiaques au cœur du cafard, de gros nuages quand elle est euphorique, des orages pour dire que tout va bien.

Elle aime tordre les formes, mais gentiment – pour leur bien. Elle aime tellement être là où on ne l'attend pas qu'on a tendance à aller la chercher là où elle ne doit pas être. Héroïne, porte-drapeau, symbole, *role model*, conscience, star antistar, une impeccable panoplie de postures parfaites. Pourtant, il faut reconnaître qu'être jurée de « The Voice » ne lui va pas mal. On dirait un chevalier du Tastevin dans une fête de la bière : un voyage d'agrément à l'écart du sacerdoce, comme pour se chercher hors de soi.

Toute Zazie est là : déjouer, choisir la diagonale, le ricochet, le rebond imprévu. Si certains portent la glèbe aux sabots, on pourrait dire qu'elle porte l'art aristocratique du billard français dans ses gènes. Mais c'est un peu abuser : Isabelle de Truchis de Varennes n'est pas d'une noblesse engoncée, avec son père architecte urbaniste et sa mère pianiste et professeure de musique. Papa étant baron, son frère aîné fera du rock sous le nom de Phil Baron.

Née en 1964, elle vient longtemps après le scandale des « merde ! » tonitruants de Catherine Demongeot dans *Zazie dans le métro* de Louis Malle. Il est donc inoffensif, en famille, de la surnommer Zazie. Après tout, elle commence déjà à être turbulente avant sa naissance, sa maman la calmant *in utero* en jouant du Chopin. Élan d'artiste, études de langues variées et de kinésithérapie, passage radieux mais vide par le mannequinat. Chanteuse ? Pourquoi pas. Mais ce sera directement vers ces sommets où le corps est commandé par la tête, même quand il bouge beaucoup.

Car elle est une Madonna au pays de Gainsbourg et Bourdieu. Elle lance avec classe et légèreté des réflexions, des observations, des constats. Dès les premiers tubes, elle tend le miroir – un miroir qui danse : « *Sourd, on devient sourd / Toutes ces sirènes dans nos cours / Ça nous gêne / On a beau changer de chaîne / Lourd, le cœur est lourd / Toutes ces alarmes à l'amour / Ça larsen / Il faut qu'on reprenne forme humaine* » (dans *Larsen*), « *Fallait rester zen, soyons zen / Du sang froid dans les veines, soyons zen / Plus de choc à la chaîne / Zen, restons zen / Du calme à la vie comme à la scène / Sans amour et sans haine* » (dans *Zen*).

Puis on pourrait lire dans ses chansons notre civilisation tout entière, avec ses pleins et ses déliés, ses creux et ses bosses, ses Charybde et ses Scylla. Féminisme dans *Aux armes citoyennes* (2001) : « *À ceux qui pensent / Qu'Ève est seulement / Une moitié d'Adam / À ceux qui disent / Qu'elle est la mère / De tous les vices / À ceux qui se permettent / D'être le seul maître / Après Dieu / À ceux qui rient / À celles qui pleurent.* » Antilepénisme dans *Tout le monde* (1998) : « *François, Franco / Francesca, Pablo / Thaïs, Elvis / Shantala, Nebilah / Salman, Loan / Peter, Günter / Martine, Kevin / Tatiana, Zorba / Tout le monde il est beau / Tout le monde il est beau / Quitte à faire de la peine à Jean-Marie.* » L'éducation des enfants malgré le fracas contemporain dans *Tout va bien* (2010) : « *Je vois souvent les grands se disputer / Si je savais comment les arrêter / Je vois dans tes yeux parfois se cacher / Des nuages / Des orages / Des naufrages / Les mamans ont des soucis aussi / Mais le beau temps viendra après la pluie.* » L'affolement de nos horloges biologiques aux temps postmodernes dans *Cyclo* (2013) : « *Je t'ouvre, je claque la porte / Je m'incline et m'emporte / Cyclo / J'ai raison, oui j'ai tort / Tout va bien, je pleure encore / Cyclo / La décadence et la splendeur / Je plonge et je prends de la hauteur / Cyclo.* » Le désarroi des femmes occidentales accomplies du XXI^e^ siècle dans *Oui-filles* (2015) : « *On est des oui-filles / Oui la mère, la femme, la fille encore / Oui toutes ces elles dans le même corps / Oui c'est le problème, oui d'accord / On est des oui-filles / Oui dure à la*

peine, fille quand même / Oui le sexe faible, le sexe fort / Oui, quand on nous aime, c'est d'accord. »

S'il fallait tout relever, cela ferait un gros livre de sociologie, avec plus de doutes que de solutions, plus de demi-regrets que de fermes certitudes. Quant à la gloire, elle est servie : Victoire de la révélation féminine dès son premier album, *Je, tu, ils*, en 1993, puis quelques autres comme artiste de l'année, artiste de scène, auteure, personnage de vidéo-clip.

Zazie a tout maîtrisé : le concert intime et le boumboum énorme à Bercy, le tube implacable et le concassage du concept d'album (le projet *Za7ie*, révolution copernicienne en sept CD thématiques *homemade*), l'égotisme et l'engagement caritatif, les confidences à grand spectacle et la fermeté politique murmurée… Elle sait même se battre à front renversé, tranquillement. Quand on lui demande – en espérant qu'elle nie – si elle est bobo, elle assume sereinement : « Si le "bourgeois bohème" est plein de thunes et habite dans le XIX^{e}, je suis en plein dedans ! Oui, j'ai gagné des sous avec ce métier mais je n'ai pas envie de vivre dans le XVI^{e}. » Et elle parle avec franchise de ses remords après avoir plongé dans le grand paradoxe bobo de 2002 : abstentionniste le 21 avril et dans la rue le 1er mai…

Tranquille, elle transcende les clichés qui sont venus après elle, puisqu'elle avait osé la première : être lettrée et tatouée, faire des photos de promotion sans maquillage, assumer sa frivolité tout en parlant des drames sociaux écrire *Allumer le feu* pour Johnny Hallyday… Dire le monde tout en étant du monde. Réclamer la paix sans s'évader du champ de bataille. Une sorte de luthérianisme des variétés, qui va chercher les âmes là où elles sont, et non là où on les rêve.

Beaucoup de théologiens ont écrit qu'on n'atteint pas la sainteté en la cherchant. Voici pourquoi, finalement, Zazie pourrait être une sainte.

Voir : Postmoderne.

Remerciements

Grâces soient rendues aux chansons, à leurs créateurs et à leurs interprètes.

Ils sont trop nombreux à compter dans la vie de l'auteur de ce *Dictionnaire amoureux de la chanson française* pour qu'il imagine les citer tous. Il serait plus sage de présenter des excuses.

Des excuses à des centaines et même des milliers de chansons auxquelles il n'a pas accordé l'obole d'une citation dans le cours de ces pages malgré l'affection qu'il leur porte. Qu'elles soient gravées dans le marbre de la mémoire d'enfance ou qu'elles soient attachées à un trajet solitaire sur l'autoroute, qu'elles aient été dansées ou pleurées, qu'elles soient clouées à un jour de deuil ou inondées de félicité, elles ne semblent avoir la même importance pour tous et pour chacun. À ce titre, l'auteur a gardé pour lui nombre d'attachements qui resteront secrets aux lecteurs de cet ouvrage. Beaucoup sont des chansons trop modestement nées ou vivant trop à l'ombre des lumières du monde, mais il manque sans doute ici quelque chef-d'œuvre universellement reconnu et qui, pourtant, n'a pas surgi de lui-même lorsque ce livre a été écrit.

Des excuses à des artistes que l'auteur aime, qu'il respecte et parfois même chérit, et qui n'ont pas trouvé place ici – petits maîtres, *one hit wonders*, créateurs à la trajectoire fugace, interprètes ne signant jamais, carrières oubliées… Ils ne sont pas présents dans ce livre, même si l'admiration pour eux se double d'une véritable affection et parfois d'une profonde gratitude.

Que tous – chansons, artistes et aussi lieux, festivals, entreprises ou même confrères – pardonnent à l'auteur ce *Dictionnaire amoureux de la chanson française* de l'avoir si incomplètement écrit.

Du même élan, l'auteur présente ses excuses à divers rédacteurs en chef, éditeurs ou directeurs qu'il a envahis de ses passions musicales nombreuses, profuses et parfois contradictoires. Et à ses camarades des éditions Plon dont la patience et le flegme rassurant lui ont été d'un grand soutien.

Évidemment, il présente tout à la fois excuses et remerciements à ses proches qui endurent (et, pour Constance et Hermance, depuis leur premier jour !) son

envahissante habitude de chanter, d'écouter, de commenter et d'entasser des chansons en tout temps et en tout lieu de sa vie. Et il exprime une fois de plus des sentiments éclatants envers Anne-France pour sa rectitude de première lectrice mais aussi, évidemment, pour maintes raisons dont les plus grands maîtres ont fait des chansons présentes à des millions de cœurs aimants.

Index

A (Dominique) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27

Abd Al Malik 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

À caus' des garçons 1

AC/DC 1

Adamo (Salvatore) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17

Adderley (Nat) 1

Adrienne (Larive) 1

Affaire Louis' Trio 1

Afonso (Zeca) 1

Afrika Bambaataa 1

Ahmad (Jamal) 1

Akendengué (Pierre) 1

Akhenaton 1

Alamanda (Na) 1

Alamo (Frank) 1, 2, 3, 4, 5

Aldebert 1

Alexis HK 1

Alibert 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

Alizée 1, 2

Allais (Alphonse) 1, 2

Allwright (Graeme) 1, 2

Altéry (Mathé) 1

Amado (Jorge) 1, 2

Amelet 1

Amiati 1

Amont (Marcel) 1, 2, 3, 4

Anderson (Marian) 1

Ange 1, 2

Angeli (Ève) 1

Angélil (René) 1, 2

Anka (Paul) 1, 2

Ann (Keren) 1, 2

Anthony (Richard) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Antoine 1, 2, 3, 4

Aphrodite's Child 1

Apollinaire (Guillaume) 1, 2, 3

Aragon (Louis) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13

Ar Braz (Dan) 1

Arcade Fire 1

Ares (Jane) 1, 2

Arkana (Keny) 1, 2

Arletty 1

Armstrong (Louis) 1, 2, 3

Arnac (Béatrice) 1

Arnaud (Michèle) 1

Aroni (Hanna) 1

Ärsenik 1

Art Ensemble of Chicago 1, 2

Arthur H (Higelin, Arthur) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14

Arvay (Pierre) 1

Asian Dub Foundation 1

Assassin 1, 2

Asso (Raymond) 1, 2, 3

Astaire (Fred) 1

Aubert (Jean-Louis) 1, 2, 3, 4, 5, 6

Aubert (Jeanne) 1, 2

Au bonheur des dames 1

Aubret (Isabelle) 1

Audiberti (Jacques) 1, 2

Aufray (Hugues) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Autour de Lucie 1

Avellis (Roland) 1, 2, 3, 4

Avions 1

Azzam (Bob) 1, 2, 3

Azzola (Marcel) 1, 2, 3

Bach 1, 2, 3

Bach et Laverne 1

Bachelet (Pierre) 1

Baden Powell 1, 2, 3, 4

Baer (Édouard) 1

Baer (Julien) 1

Baez (Joan) 1

Baker (Chet) 1, 2

Baker (Joséphine) 1, 2, 3, 4

Bamboche (La) 1

Bambou 1, 2

Baquet (Anne) 1

Barbara 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38

Barbelivien (Didier) 1

Bardot (Brigitte) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Baronets (Les) 1

Baron (Phil) 1

Barouh (Pierre) 1, 2, 3

Barretto (Ray) 1

Barrière (Alain) 1, 2

Barrier (Ricet) 1

Barthes (Roland) 1, 2, 3, 4

Bashung (Alain) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40

Bastide (Marie) 1

Baudelaire (Charles) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

BB Brunes 1, 2, 3

Beach Boys 1, 2

Béart (Guy) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23

Beatles (The) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45

Beau Dommage 1

Beaugé (André) 1

Beaulieu (Eustorg de) 1

Beaupain (Alex) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

Beauvoir (Simone de) 1

Bécaud (Gilbert) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15

Beethoven (Ludwig von) 1, 2, 3

Belin (Bertrand) 1

Belkacem (Areski) 1, 2

Belle (Marie-Paule) 1

Bénabar 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25

Bénech (Louis) 1

Benelli (Liliane) 1

Benjamin 1, 2

Bennett (Tony) 1

Bénureau (Didier) 1

Béranger (François) 1, 2, 3, 4, 5, 6

Béranger (Pierre-Jean de) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14

Berger (Michel) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26

Bergman (Boris) 1, 2, 3

Berlioz (Hector) 1

Bernheim (François) 1

Béroard (Jocelyne) 1

Berrocal (Jac) 1

Bertignac (Louis) 1, 2, 3, 4, 5

Bertin (Pierre) 1

Bert und Bärbel 1

Bérurier noir 1

Bèze (Théodore de) 1

Biolay (Benjamin) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16

Bird (Ronnie) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

Birkin (Jane) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11

Bizet (Georges) 1, 2, 3

Bizet (Marie) 1

Black M 1

Black Uhuru 1

Blanc-Francard (Dominique) 1

Blanche (Francis) 1, 2

Blond Blond 1

Blondo (Lucky) 1, 2

Blues Brothers 1

Bocelli (Andrea) 1, 2

Bolduc (La, Mary Rose Anna Travers, dite) 1

Bombes 2 Bal 1, 2

Boniche (Lili) 1

Bonnafé (Alphonse) 1

Bono 1

Booba 1, 2

Boogaerts (Mathieu) 1, 2, 3, 4

Born (Bertran de) 1

Botrel (Théodore) 1, 2, 3, 4

Bouducon Production 1

Boulay (Isabelle) 1, 2, 3

Bourdieu (Pierre) 1, 2, 3

Bourgeois (Amandine) 1

Bourgeois (Loys) 1

Bourget (Ernest) 1

Bourget (Paul) 1

Bourvil 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Bousquet (Léon) 1

Bousquet (Louis) 1

Boutonnat (Laurent) 1

Boy (Danny) 1

Boyer (Jean) 1

Boyer (Lucienne) 1, 2

Bradtke (Hans) 1

Branduardi (Angelo) 1

Brant (Mike) 1

Brassens (Georges) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171

Brasseur (Pierre) 1

Brecht (Bertolt) 1, 2

Brel (Jacques) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81

Breton (Raoul) 1

Brialy (Jean-Claude) 1

Bridge (Billy) 1

Bridgewater (Dee Dee) 1

Brillant (Dany) 1, 2

Brown (James) 1, 2, 3

Bruant (Aristide) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18

Brubeck (Dave) 1

Bruel (Patrick) 1, 2, 3, 4

Bruni (Carla) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25

Brunon (Karen) 1

Bruson (Renato) 1

Buarque (Chico) 1, 2, 3

Buffet (Eugénie) 1

Buggy (Vline) 1

Bühler (Michel) 1

Burgalat (Bertrand) 1, 2, 3

Burroughs (William) 1

Cabrel (Francis) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30

Cadou (René Guy) 1, 2

Caire (Reda) 1, 2, 3, 4

Cali 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14

Calloway (Cab) 1

Calogero 1, 2, 3

Calvi (Gérard) 1

Calvin (Jean) 1, 2, 3

Camille 1

Campbell (Naomi) 1

Camus (Marcel) 1

Canetti (Jacques) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31

Cannavo (Richard) 1

Capri (Agnès) 1, 2

Caradec (Jean-Michel) 1

Caratini (Patrice) 1

Carco (Francis) 1

Carlos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Carpentier (Gilbert) 1, 2, 3, 4, 5

Carpentier (Maritie) 1, 2, 3, 4

Carreras (José) 1

Carrière (Jean-Claude) 1, 2, 3

Carrière (Paul) 1

Carte de séjour 1

Carton (Pauline) 1

Cash (Johnny) 1, 2

Cassar (Yvan) 1

Caussimon (Jean-Roger) 1, 2, 3, 4

Caymmi (Dorival) 1

Célis (Élyane) 1

Cendrars (Blaise) 1

Césaire (Aimé) 1, 2

Chakiris (George) 1

Chamfort (Alain) 1, 2, 3

Chanteur sans nom (Le) 1, 2, 3, 4

Chaplin (Charlie) 1, 2

Chap (Orly) 1

Charby (Corynne) 1

Chardavoine (Jehan) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11

Charden (Éric) 1

Charlebois (Robert) 1, 2, 3

Charles (Ray) 1, 2, 3

Charlots 1

Charpini et Brancato 1, 2

Charts 1

Chatel (Philippe) 1, 2

Chaub (Pierre) 1

Chaussettes noires (Les) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

Chausson (Ernest) 1

Chedid (Andrée) 1, 2, 3, 4

Chedid (Émilie) 1, 2, 3

Chedid (Louis) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16

Chedid (Matthieu, dit M) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14

Cheikh Raymond 1, 2, 3

Chelon (Georges) 1, 2

Cherche-Midi 1

Cherhal (Jeanne) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

Chevalier (Maurice) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67

Chichin (Fred) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Chopin (Frédéric) 1, 2, 3

Christie 1

Christine and the Queens 1, 2

Christiné (Henri) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

Christophe 1, 2, 3, 4

Church (Charlotte) 1

Clair (René) 1

Claris de Florian (Jean-Pierre) 1, 2

Clark (Petula) 1, 2, 3, 4, 5

Clash (The) 1

Claude (Francis) 1

Claveau (André) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14

Clay (Philippe) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

Clément (Coralie) 1

Clerc (Julien) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35

Cliff (Jimmy) 1, 2

Cliff (Montgomery) 1, 2

Cobain (Kurt) 1

Cobham (Billy) 1

Cocciante (Richard) 1

Cockenpot (Francine) 1, 2

Cocker (Joe) 1, 2

Cocteau (Jean) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11

Cœur de Pirate 1

Cohen (Leonard) 1, 2

Coldcut 1

Cole (Nat King) 1, 2, 3, 4, 5

Colette 1

Coline (Paul) 1

Colmance (Charles) 1, 2

Colombier (Michel) 1, 2

Coltrane (John) 1

Coluche 1, 2, 3, 4

Comedian Harmonists 1

Comelade (Pascal) 1

Como (Perry) 1

Compagnons de la chanson (Les) 1, 2, 3, 4, 5

Constantine (Eddie) 1, 2, 3, 4

Constantin (Jean) 1, 2

Constantin (Philippe) 1

Conte (Paolo) 1, 2

Cooke (Sam) 1

Cookie Dingler 1, 2

Coppée (François) 1

Coquatrix (Bruno) 1, 2, 3

Cordy (Annie) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

Cortot (Alfred) 1

Costeley (Guillaume) 1

Couderc (Simone) 1

Cour (Pierre, dit le Régisseur Albert) 1, 2

Courrèges 1

Couté (Gaston) 1, 2, 3

Cowl (Darry) 1, 2, 3

Creatore (Luigi) 1, 2, 3

Cristiani (Hervé) 1

Croisille (Nicole) 1

Crolla (Henri) 1, 2

Crosby (Bing) 1

Cros (Charles) 1

Cugat (Xavier) 1

Culture 1

Cylia 1

Dabadie (Jean-Loup) 1

Dagerman (Stig) 1

Daho (Étienne) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

Dalida 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40

Damain (Éric) 1

Damned (The) 1

Danakil 1

Dani 1

Daniderff (Léo) 1

Daphné 1

Darc (Daniel) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21

Darcelys 1

Darc (Mireille) 1

Dard (Frédéric) 1

Darin (Bobby) 1

Darnal (Jean-Claude) 1

Da Silva 1

Dassary (André) 1, 2

Dassin (Joe) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28

Daumas (Emma) 1

Davis (Miles) 1, 2, 3

Day (Doris) 1

Dean (James) 1, 2, 3, 4

Debout (Jean-Jacques) 1

Debraux 1

Debronckart (Jacques) 1

Debussy (Claude) 1, 2, 3

Début de soirée 1

Decazes (Éloïse) 1

Décimus (Georges) 1

Décimus (Pierre-Édouard) 1

Degeyter (Pierre) 1

Delahaye (Gérard) 1

Delair (Suzy) 1

Delanoë (Pierre) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17

Delerm (Vincent) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33

Delibes (Léo) 1, 2

Delon (Alain) 1, 2

Delpech (Michel) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21

Delyle (Lucienne) 1, 2, 3

Deneuve (Catherine) 1, 2

Dens (Michel) 1

Depardieu (Gérard) 1, 2, 3

Depardieu (Guillaume) 1, 2

Depp (Johnny) 1

Deprince (Adolphe) 1

Déroulède (Paul) 1, 2

Desbordes-Valmore (Marceline) 1

Dès (Henri) 1

Desireless 1

Desjardins (Richard) 1

Desmond (Paul) 1

Desnos (Robert) 1, 2, 3

Desvarieux (Jacob) 1

Devo 1

Devos (Raymond) 1, 2, 3

Dia (Beatriz de) 1

Dickinson (Emily) 1

Didier (Romain) 1

Dietrich (Marlene) 1, 2, 3, 4, 5

Dimey (Bernard) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Dion (Céline) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15

Dionysos 1, 2, 3

Dire Straits 1

Disiz 1

Distel (Sacha) 1, 2, 3

Ditan (Karl) 1

Divine Comedy (The) 1

Djian (Philippe) 1

Doc Gynéco 1

Doisneau (Robert) 1

Doors (The) 1

Doré (Julien) 1, 2, 3

Dorémus (Benoît) 1

Doria (Renée) 1

Dorin (Françoise) 1

Dorothée 1

Douai (Jacques) 1, 2

Doudou 1

Drake (Nick) 1, 2

Dranem 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12

Dread (Judge) 1

Dréan 1

Dréjac (Jean) 1

Dreu (Gilles) 1

Drucker (Michel) 1

Druon (Maurice) 1

Dubas (Marie) 1, 2

Ducreux (Louis) 1

Dufresne (Diane) 1

Dumas (Alexandre) 1

Dumont (Charles) 1, 2, 3

Dumont (Ernest) 1

Dunbar (Sly) 1

Duneton (Claude) 1, 2, 3

Duparc (Henri) 1, 2

Dury (Ian) 1

Duteil (Yves) 1, 2, 3, 4

Dutronc (Thomas) 1, 2, 3, 4

Duvivier (Julien) 1, 2

Dylan (Bob) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11

Eagles (The) 1

Ebrel (Annie) 1

Eicher (Stephan) 1, 2, 3

Elias (Eliane) 1

Ellington (Duke) 1, 2, 3, 4

El Médioni (Maurice) 1

El Médioni (Saoud) 1

Elsa 1, 2

El Toro et les Cyclones 1

Enfoirés (Les) 1, 2, 3

Esposito (Giani) 1

Ester (Pauline) 1, 2

Estève (Marc) 1

Everly Brothers 1

Evora (Cesaria) 1, 2

Fabre d'Églantine (Philippe) 1

Fabulous Trobadors (Les) 1, 2, 3

Fairuz 1

Faithfull (Marianne) 1

Fanon (Maurice) 1, 2

Farmer (Mylène) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21

Fassbinder 1

Fauque (Jean) 1, 2, 3

Fauré (Gabriel) 1, 2, 3

Favart (Charles-Simon) 1

Favennec (Melaine) 1

Feldman (François) 1, 2

Femmouzes T. 1, 2

Fernandel 1, 2, 3, 4, 5, 6

Ferrat (Jean) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24

Ferré (Léo) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78

Ferrell (Rachelle) 1

Fersen (Thomas) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

Figueira (Guilhem) 1

Fleetwood Mac 1

Florelle 1

Florence (Lionel) 1

Fontaine (Brigitte) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11

Fontaine (Bruno) 1

Ford (Mary) 1

Forestier (Louise) 1

Forlani (Remo) 1

Fort (Paul) 1, 2, 3

Fossat (Aicart del) 1

Fouine (La) 1

Frachet (Pierre) 1

Fragson 1, 2, 3, 4, 5

Franck (César) 1

François (Claude) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26

François (Frédéric) 1, 2, 3, 4

François (Jacqueline) 1

Frégé (Élodie) 1, 2

Fréhel 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11

Frères Jacques 1, 2, 3, 4, 5, 6

Frize (Nicolas) 1

Fugain (Michel) 1, 2, 3, 4

Fukubu (Kosiji) 1

Furnon (Mickaël) 1

Gabin (Jean) 1, 2, 3, 4

Gabriel (Léona) 1, 2

Gabriel (Peter) 1

Gainsbourg (Charlotte) 1

Gainsbourg (Serge) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101

Gall (France) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24

Galliano (Richard) 1, 2, 3, 4, 5

Gall (Robert) 1, 2

Ganne (Louis) 1

Garat (Henri) 1, 2, 3, 4

Garcin (Ginette) 1

Gardel (Carlos) 1, 2, 3, 4

Garou 1

Garvarentz (Georges) 1

Gautier (Théophile) 1, 2

Gauty (Lys) 1, 2, 3, 4

Gazoline 1, 2, 3

Genesis 1

Gentry (Bobbie) 1, 2

Georgel 1

Georgetty 1

George (Yvonne) 1

Gérald (Frank) 1

Gerbeau (Roland) 1

Gershwin (George) 1, 2

Getz (Stan) 1

Ghrenassia (Sylvain) 1

Gilberto (Astrud) 1

Gilberto (João) 1, 2

Gillespie (Dizzy) 1

Girac (Kendji) 1, 2, 3

Girardot (Annie) 1

Giraud (Yvette) 1

Godard (Jean-Luc) 1, 2, 3, 4

Gold 1, 2

Goldman (Jean-Jacques) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33

Goldoni (Carlo) 1

Goraguer (Alain) 1

Gordy (Berry) 1

Gotan Project 1

Goudimel (Claude) 1

Gougaud (Henri) 1, 2, 3, 4

Gouin (Fred) 1, 2, 3

Gounod (Charles) 1

Goya (Chantal) 1

Goyone (Daniel) 1

Grand Corps Malade 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

Grande Sophie (La) 1

Grappelli (Stéphane) 1

Gréco (Juliette) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67

Grello (Jacques) 1, 2

Guétary (Georges) 1, 2, 3, 4

Guichard (Daniel) 1

Guilbert (Yvette) 1, 2, 3

Guillaume d'Aquitaine 1

Guindani (Charles) 1

Guitry (Sacha) 1, 2, 3, 4

Guthrie (Arlo) 1

Hadjidakis (Manos) 1

Hadji-Lazaro (François) 1

Hagège (Youssef) 1

Hahn (Reynaldo) 1, 2

Halévy (Ludovic) 1

Haley (Bill) 1

Halletz (Erwin) 1

Hallyday (David) 1, 2

Hallyday (Johnny) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86

Hamé 1, 2

Hardellet (André) 1

Hardy (Françoise) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38

Harris (Emmylou) 1

Hendricks (Barbara) 1

Hendrix (Jimi) 1

Henrion (Paul) 1

Heredia 1

Héritage des Celtes (L') 1, 2

Hersart de La Villemarqué (Théodore) 1

Hess (Johnny) 1, 2, 3

Higelin (Arthur, dit Arthur H) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14

Higelin (Izïa) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12

Higelin (Jacques) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23

Hills (Gillian) 1

Holloway (Nancy) 1

Honoré (Christophe) 1, 2

Houellebecq (Michel) 1, 2

Houston (Whitney) 1

Hugo (Victor) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18

Huppert (Isabelle) 1

IAM 1, 2

Iglesias (Julio) 1, 2

Il était une fois 1

I Muvrini 1

Indila 1

Indochine 1, 2

Indy (Vincent d') 1

Innocents (Les) 1, 2, 3, 4

Insus 1

Isaacs (Gregory) 1

Izia (Higelin, Izïa) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12

Jackson (Michael) 1

Jacno 1

Jagger (Mick) 1, 2, 3, 4

Jambel (Lisette) 1

James (Kery) 1

Jammes (Francis) 1

Jam (The) 1

Janequin (Clément) 1

Jarrett (Keith) 1

Java 1

Jeanmaire (Zizi) 1, 2, 3, 4, 5

Jenifer 1, 2, 3, 4

Jeremias 1

Jil et Jan 1, 2

Jobim (Antônio Carlos) 1, 2, 3

Jo Corbeau 1

JoeyStarr 1

John (Elton) 1, 2

Jolson (Al) 1

Jonasz (Michel) 1, 2, 3, 4, 5, 6

Jones (Brian) 1

Jones (Grace) 1, 2

Jones (Quincy) 1

Joplin (Janis) 1

Jordan (Frankie) 1, 2

Jouannest (Gérard) 1, 2, 3, 4, 5

Jouvin (Georges) 1

Jouy (Jules) 1, 2

Joy Division 1

Julien (Pauline) 1

Juliette 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11

Jürgens (Udo) 1

Juvet (Patrick) 1, 2

Kaas (Patricia) 1, 2, 3

Kan (Alain) 1, 2

Kanté (Mory) 1

Karina (Anna) 1, 2

Kassav' 1, 2, 3

Katerine 1

Kemener (Yann-Fañch) 1

Kerval (Serge) 1

Kessel (Joseph) 1

Ketty (Rina) 1, 2, 3

Khaled 1

King's Singers (The) 1

Kinks (The) 1, 2, 3

Kiss 1

Kock (Paul de) 1

Koger (Géo) 1

Kolinka (Richard) 1

Korgis 1

Kosma (Joseph) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16

Koval 1

Kravitz (Lenny) 1

Kreutzer (Léon) 1

L5 1

Lââm 1

Labassi (Lili) 1, 2

Lack (Paul) 1, 2

Lafontaine (Philippe) 1

Laforêt (Marie) 1, 2

Laforgue (Jules) 1

Lagrange (Valérie) 1

Lagrène (Biréli) 1

Lahaye (Jean-Luc) 1

Lai (Francis) 1, 2

Lalanne (Francis) 1

Lalo (Édouard) 1

Lamartine (Alphonse de) 1, 2, 3

Lama (Serge) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17

Lamoureux (Robert) 1, 2

Lang (Fritz) 1

Langolff (Franck) 1

Lann Huel (Manu) 1

Lantier (Jack) 1

Lanzmann (Jacques) 1, 2, 3, 4, 5

Lapointe (Boby) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

Lapointe (Pierre) 1

Lara (Catherine) 1, 2

Laroche-Valmont 1

Larue (Jacques) 1, 2

Lasso (Gloria) 1, 2, 3, 4

Laurens (Vic) 1

Laure (Odette) 1

Lautréamont 1, 2

La Ville de Mirmont (Jean de) 1

Lavilliers (Bernard) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18

Lavil (Philippe) 1

Lavoine (Marc) 1, 2, 3

Léautaud (Paul) 1

Lebas (Renée) 1, 2

Leclerc (Félix) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22

Led Zeppelin 1, 2

Lee (Brenda) 1

Le Forestier (Maxime) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20

Legrand (Michel) 1, 2, 3, 4, 5

Legrand (Raymond) 1

Le Luron (Thierry) 1, 2

Lemaire (Georgette) 1

Lema (Ray) 1

Lemarchal (Grégory) 1, 2

Lemarque (Francis) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13

Lemesle (Claude) 1, 2, 3, 4, 5, 6

Lenorman (Gérard) 1, 2, 3

Léotard (Philippe) 1, 2, 3

Le Peltier (Raoul) 1

Leplée (Louis) 1, 2, 3

Leprest (Allain) 1, 2

Le Rat Luciano 1

Leroy (Nolwenn) 1, 2, 3, 4, 5, 6

Letang (Renaud) 1

Lévesque (Raymond) 1

Lewis (Jerry Lee) 1

Lewis (Willy) 1

Licence IV 1

Liebel (Emma) 1

Linda (Solomon) 1, 2

Linel (Francis) 1

Lino 1

Lionceaux (Les) 1, 2

Lionel (JJ) 1

Liszt (Franz) 1, 2

Llach (Lluis) 1

Lockwood (Didier) 1

Loeb (Caroline) 1, 2

Logan (Dany) 1, 2, 3

Loizeau (Emily) 1, 2

Lombarda 1

Long Chris 1, 2, 3, 4

Lopez (Francis) 1, 2, 3

Lopez (Trini) 1

Lorrain (Jean) 1

Louane 1, 2

Louise Attaque 1, 2

Louiss (Eddy) 1

Loussier (Jacques) 1

Lubat (Bernard) 1

Lubitsch (Ernst) 1

Luce 1

Luce (Renan) 1, 2, 3

Luna Parker 1

Luther (Martin) 1, 2, 3, 4

Macias (Enrico) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13

Mac-Nab 1

Mac Orlan (Pierre) 1, 2, 3, 4, 5, 6

Mader (Jean-Pierre) 1

Madonna 1

Madou (Cora) 1

Maé (Christophe) 1, 2, 3

Magne (Michel) 1

Mahavishnu Orchestra 1, 2

Maître Gims 1

Makaroff (Eduardo) 1

Malicorne 1, 2, 3

Mallarmé (Stéphane) 1, 2, 3, 4

Maluzerne 1

Malzieu (Mathias) 1

Manau 1

Mann (Manfred) 1

Mano Solo 1

Manset (Gérard) 1, 2, 3, 4, 5, 6

Marcabru 1

Marchand (Erik) 1

Marchand (Guy) 1, 2

Mariano (Luis) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

Marienneau (Corinne) 1

Marinelli (Anna) 1

Marini (Marino) 1

Mario 1

Marjane (Léo) 1

Marka 1

Marley (Bob) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

Marot (Clément) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

Marsa (Line) 1, 2

Marsalis (Wynton) 1, 2

Martin Circus 1

Martinet (Henri) 1

Martini (Jean-Paul-Égide) 1, 2, 3, 4

Mas (Jeanne) 1, 2, 3

Massilia Sound System 1, 2, 3

Massi (Souad) 1

Massive Attack 1

Mastroianni (Chiara) 1

Mathieu (Mireille) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11

Maurane 1, 2

Mayol (Félix) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25

McLaughlin (John) 1

McNeil (David) 1, 2, 3, 4

MC Solaar 1

Meilhac (Henri) 1

Melanie 1

Méliès (Arman) 1

Mélusine 1

Mendez (Sergio) 1

Mengo (Art) 1, 2, 3

Menuhin (Yehudi) 1

Mercadier 1

Mercier Descloux (Lizzy) 1

Mercouri (Melina) 1

Mérimée (Prosper) 1

Merkès (Marcel) 1

Merrill (Helen) 1

Messager (André) 1

Mestral (Armand) 1

Michaël (Jean-François) 1

Michelot (Pierre) 1

Mickey 3D 1

Mika 1

Milton (Georges) 1, 2, 3, 4

Minelli (Marc) 1

Mingus (Charles) 1

Miossec (Christophe) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19

Mireille 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

Mistinguett 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15

Mitchell (Eddy) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13

Mitrecey (Ilona) 1

M (Matthieu Chedid, dit) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11

Modiano (Patrick) 1

Moix (Yann) 1

Monnot (Marguerite) 1, 2, 3

Monpou (Hippolyte) 1, 2, 3, 4, 5

Monroe (Marilyn) 1, 2, 3, 4

Montand (Yves) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41

Montéhus 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15

Montero (Germaine) 1, 2, 3

Monty (Line) 1, 2

Moody Blues 1, 2

Moraes (Vinicius de) 1, 2, 3, 4

Moreau (Jeanne) 1, 2, 3, 4, 5, 6

Morel (Benoît) 1

Morel (François) 1, 2

Moreno (Dario) 1, 2, 3

Moretto (Marcia) 1

Morin (Edgar) 1, 2, 3

Morisse (Lucien) 1, 2, 3, 4, 5, 6

Morrison (Jim) 1, 2

Mosimann (Quentin) 1

Mouloudji 1, 2, 3, 4, 5, 6

Mounier (Hubert) 1

Moussu T e lei Jovents 1

Moustaki (Georges) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24

Moustique 1, 2

Müller (Christoph H.) 1

Murat (Jean) 1

Murat (Jean-Louis) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21

Musclés (Les) 1

Musset (Alfred de) 1, 2, 3, 4

Nach (Anna Chedid, dite) 1, 2, 3

Nada Surf 1

Nadaud (Gustave) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15

NAP 1

Nascimento (Milton) 1

Naudin (Camille) 1

N'Dour (Youssou) 1

Nèg' Marrons 1

Nègre (Pascal) 1

Négresses vertes (Les) 1

Nelson (Willie) 1

Néplin (Jean) 1, 2

Nerval (Gérard de) 1

Neuville (Marie-José) 1

Niagara 1

Nicolas (Pierre) 1

Nicoletta 1, 2, 3, 4, 5

Niedermeyer (Louis) 1

Nimier (Marie) 1

Noah (Yannick) 1, 2, 3, 4

Noël (Marie) 1

Nohain (Jean) 1, 2, 3

Noir Désir 1

Nothomb (Amélie) 1

Nougaro (Claude) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34

Nougaro (Pierre) 1

Nova (Heather) 1

NTM 1, 2, 3, 4

Nugent (Ted) 1

Nyel (Robert) 1, 2

Oberfeld (Casimir) 1, 2, 3, 4

Objets (Les) 1

O'dett 1

Offenbach (Jacques) 1, 2, 3, 4, 5, 6

Ogres de Barback (Les) 1

Olivier (Christian) 1, 2, 3, 4

Orelsan 1

Oswald (Marianne) 1, 2, 3, 4

Ouvrard (Gaston) 1, 2, 3

Pagani (Herbert) 1, 2

Pagny (Florent) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17

Palaprat (Gérard) 1

Palmas (Gérald de) 1

Panassié (Hugues) 1

Pannou (Albert) 1

Paradis (Vanessa) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19

Parisiennes (Les) 1

Parizot (Victor) 1

Parker (Charlie) 1

Parker (Dorothy) 1

Parsley (Ambrosia) 1

Partenaire particulier 1

Parys (Georges van) 1, 2

Passeur (Renée) 1

Patachou 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14

Patti (Guesch) 1

Paul (Les) 1

Paulus 1, 2, 3, 4, 5, 6

Péguilhan (Aimeric de) 1

Pelletier (Marie Denise) 1

Perchicot 1, 2, 3, 4

Peretti (Hugo) 1, 2, 3

Périer (Jean-Marie) 1

Perret (Pierre) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26

Perrier (Jean-Marie) 1

Peter et Sloane 1

Petit (Roland) 1

Philippe (Pierre) 1

Philippot le Savoyard 1, 2

Piaf (Édith) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75

Piazzolla (Astor) 1

Picasso (Pablo) 1, 2

Pigalle 1, 2, 3

Pills (Jacques) 1, 2, 3, 4, 5

Pink Floyd 1

Pirates (Les) 1

Plait (Jacques) 1

Plamondon (Luc) 1, 2, 3

Plante (Jacques) 1, 2

Platters 1

Plaza Francia 1

Poetic Lover 1

Pogues (The) 1

Poisson de La Chabeaussière (Ange-Étienne-Xavier) 1

Pokora (M.) 1, 2

Polin 1, 2, 3, 4

Poll (Léo) 1, 2

Polnareff (Michel) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20

Popp (André) 1, 2

Pottier (Eugène) 1

Pourcel (Frank) 1

Presley (Elvis) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Prévert (Jacques) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20

Prigent (Denez) 1

Prima (Luis) 1

Printemps (Yvonne) 1, 2

Proensa (Garsenda de) 1

Puccini (Giacomo) 1

Puccino (Oxmo) 1, 2

Quartz (Jakie) 1

Quatre Barbus (Les) 1, 2

Queen 1

Queneau (Raymond) 1, 2

Radiohead 1, 2, 3, 4

Raillat (Lucette) 1

Raimu 1, 2, 3

Ramazotti (Eros) 1

Rameau (Jean-Philippe) 1

Raphaël 1, 2, 3

Rauber (François) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

Ravel (Maurice) 1, 2, 3

Red (Axelle) 1

Redding (Otis) 1, 2

Reggiani (Serge) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Reggiani (Stéphan) 1

Régine 1

Reinhardt (Django) 1, 2

Renard (Colette) 1

Renaud (Line) 1, 2, 3, 4

Renoir (Jean) 1, 2, 3

Rezvani (Serge) 1, 2, 3, 4, 5

Ribeiro (Catherine) 1

Richards (Keith) 1, 2

Richepin (Jean) 1, 2

Rieu (Nicole) 1

Rihanna 1, 2

Rimbaud (Arthur) 1, 2, 3, 4, 5

Ringer (Catherine) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

Ringo 1, 2

Rip 1, 2, 3, 4

Rita Mitsouko (Les) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22

Rivard (Michel) 1

Rivat (Jean-Michel) 1, 2, 3

Rivers (Dick) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

Robin (Mado) 1

Roche (Pierre) 1, 2, 3

Roda-Gil (Étienne) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16

Rodrigues (Amalia) 1

Rohff 1

Roland (Manon) 1, 2

Rolling Stones (The) 1, 2, 3, 4, 5, 6

Rollins (Sonny) 1

Romanelli (Roland) 1

Romano (Aldo) 1

Roméo 1

Romeo (Max) 1

Ronsard (Pierre de) 1, 2, 3, 4, 5, 6

Rosnay (Jean-Pierre) 1

Rossif (Frédéric) 1

Rossi (Joë) 1

Rossini (Gioachino) 1

Rossi (Tino) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13

Rota (Nino) 1

Rouget de Lisle (Claude-Joseph) 1, 2, 3

Rousseau (Jean-Jacques) 1, 2

Roussel (Gaëtan) 1, 2

Roussos (Demis) 1

Rozoff (Juan) 1

Rubalcaba (Gonzalo) 1

Rubettes 1

Rudel (Jaufré) 1

Rufus 1

Ruiz (Olivia) 1, 2, 3, 4, 5

Rumeur (La) 1, 2

S Petit Nico 1

Sablon (Charles) 1, 2

Sablon (Germaine) 1, 2

Sablon (Jean) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13

Sade 1, 2

Sagan (Françoise) 1, 2

Sainte-Beuve 1, 2

Saint-Granier 1, 2

Saisse (Philippe) 1

Salis (Rodolphe) 1, 2

Salvador (Henri) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43

Sam & Dave 1

Sanseverino (Stéphane) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12

Sanson (Véronique) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13

Sarapo (Théo) 1, 2

Sardou (Michel) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14

Sardou (Valentin) 1, 2

Sarraute (Claude) 1

Sartre (Jean-Paul) 1, 2, 3, 4

Sarvil (René) 1

Satie (Erik) 1

Saunier (Antoine) 1

Sauvage (Catherine) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13

Schwarzkopf (Elisabeth) 1

Scorpion 1

Scott de Martinville (Édouard-Léon) 1, 2, 3

Scotto (Vincent) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23

Sébastien (Patrick) 1

Seeger (Pete) 1

Seekers (The) 1

Segalen (Anne) 1, 2

Selim (Joseph Chedid, dit) 1, 2, 3, 4

Semolina 1

Senghor (Léopold Sédar) 1

Serda (Romane) 1

Servat (Gilles) 1

Sevran (Pascal) 1

Sèvres (Christine) 1

Sexion d'Assaut 1

Sex Pistols 1

Shakespeare (Robbie) 1

Shakin' Street 1

Shannon (Mike) 1

Shaw (Sandie) 1

Sheila 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

Sheller (William) 1, 2

Shirley et Dino 1, 2

Shorter (Wayne) 1

Shuman (Mort) 1, 2, 3, 4

Shurik'n 1

Signoret (Simone) 1, 2

Simone (Albin de la) 1

Simon (Yves) 1, 2, 3, 4, 5

Sims (Gaby) 1

Sinatra (Frank) 1, 2, 3, 4, 5, 6

Sinsemilia 1

Sioul 1

Sirkis (Nicola) 1, 2, 3

Smith (Bessie) 1, 2

Soan 1

Sœur Sourire 1, 2

Soldat Louis 1

Sol En Si 1, 2

Solidor (Suzy) 1, 2

Sonic Youth 1

Souchon (Alain) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62

Souchon (Pierre) 1

South (Eddie) 1

Spahn (Adolf) 1

Spanos (Yani) 1

Stanislas 1

Stark (Johnny) 1

Stellio (Alexandre) 1

Stevens (Cat) 1

Stinky Toys 1

Stivell (Alan) 1

Stone et Charden 1

Stooges (The) 1

Stravinsky (Igor) 1

Streisand (Barbra) 1, 2

Stromae 1, 2, 3

Sugarhill Gang (The) 1

Sukowa (Barbara) 1

Sully Prudhomme (René Armand François Prudhomme, dit) 1

Sumac (Yma) 1

Supertramp 1

Sylva (Berthe) 1, 2, 3

Sylvestre (Anne) 1, 2, 3

Tabet (Georges) 1, 2, 3

Tachan (Henri) 1, 2, 3

Taha (Rachid) 1

Taï Phong 1

Tailhade (Laurent) 1

Tarascon (Ricavi de) 1

Taxi Girl 1, 2, 3, 4, 5

Taxil (Léo) 1

Taylor (Vince) 1, 2

Téléphone 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19

Television 1

Tenco (Luigi) 1, 2, 3

Têtes raides (Les) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

The Dø 1

Them 1, 2

The Mamas & The Papas 1

Theodorakis (Mikis) 1, 2

Thibault (Fabienne) 1

Thiéfaine (Hubert-Félix) 1, 2, 3, 4, 5

Thomas (Ambroise) 1

Thomas (Frank) 1, 2

Thomas (Guy) 1

Thompson (Linvall) 1

Timsit (Philippe) 1

Tonton David 1

Topaloff (Patrick) 1

Tordue (La) 1

Torr (Michèle) 1

Tosh (Peter) 1

Toto 1

Tranchant (Jean) 1, 2, 3

Trébert (Irène de) 1

Trébitsch (Alexandre) 1, 2

Tri Yann 1

Truffaut (François) 1, 2, 3

Trust 1, 2

Turboust (Arnold) 1

Turner (Tina) 1, 2

U2 1, 2

UB40 1

Ulmer (Georges) 1

Vadim (Roger) 1

Vaillant-Couturier (Paul) 1

Vaissade (Jean) 1

Valente (Caterina) 1

Valentino (Rudolph) 1

Valéry (François) 1

Vallet (Maurice) 1

Vallin (Ninon) 1

Valvert (Félix) 1

Vanderlove (Anne) 1

Vander (Maurice) 1, 2, 3

Vannier (Jean-Claude) 1

Vanzo (Alain) 1

Variations 1, 2, 3, 4

Vartan (Sylvie) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

Vaucaire (Cora) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

Vaucaire (Maurice) 1

Vaucaire (Michel) 1, 2

Veloso (Caetano) 1

Ventura (Ray) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

Verdier (Joan-Pau) 1

Verdi (Giuseppe) 1, 2

Verlaine (Paul) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7

Verlor (Gaby) 1, 2

Vernay (Lucienne) 1

Vian (Boris) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27

Vianney 1, 2

Vicious (Sid) 1

Victoria de Los Angeles 1

Vidal (Peire) 1, 2

Viennet (Georgie) 1, 2

Vigneault (Gilles) 1, 2, 3, 4

Vigny (Alfred de) 1

Villard-Gilles (Jean, dit Gilles) 1

Villiers (Philippe) 1

Villon (François) 1, 2, 3, 4

Vincent (Gene) 1, 2

Vincent (Roland) 1, 2

Vincy (Raymond) 1, 2

Viret (Raymonde) 1

Vitous (Miroslav) 1

Volcano (Rocky) 1

Voleurs de poules 1

Voltaire 1, 2, 3, 4

Voulzy (Julien) 1

Voulzy (Laurent) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49

Vyssotski (Vladimir) 1

Wagner (Richard) 1, 2, 3

Waits (Tom) 1

Wal-Berg (Voldemar Rosenberg, dit) 1

Wallen 1

Waters (Roger) 1

Weather Report 1

Weill (Kurt) 1, 2, 3, 4

Weiss (George David) 1, 2, 3, 4

Wiener (Jean) 1

Wilde (Oscar) 1

Willem (Christophe) 1

Willemetz (Albert) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14

Williams (Pharrell) 1

Williams (Roger) 1

Willy (Marguerite) 1

Wilson (Lambert) 1

Winehouse (Amy) 1

Wolfsohn (Jacques) 1, 2, 3

Wolfsohn (Pierre) 1

Worlds Apart 1

Xanrof (Léon) 1

Xenakis (Iannis) 1

Yacoub (Gabriel) 1, 2, 3

Yacoub (Marie) 1, 2

Yanne (Jean) 1, 2

Yeats (W. B.) 1

Yvain (Maurice) 1, 2, 3, 4, 5

Zaraï (Rika) 1, 2, 3

Zaz 1

Zazie 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10

Zebda 1, 2, 3, 4, 5, 6

Zeisner (Hans Hannes) 1

Zoo 1, 2

Zouzou 1

Zucca (Louis) 1

Zucchero 1

DANS LA MÊME COLLECTION

Ouvrages parus

Philippe ALEXANDRE
Dictionnaire amoureux de la politique

Claude ALLÈGRE
Dictionnaire amoureux de la science

Jacques ATTALI
Dictionnaire amoureux du judaïsme

Alain BARATON
Dictionnaire amoureux des jardins

Christophe BARBIER
Dictionnaire amoureux du théâtre

Jean-Baptiste BARONIAN
Dictionnaire amoureux de la Belgique

Alain BAUER
Dictionnaire amoureux de la franc-maçonnerie
Dictionnaire amoureux du crime

Olivier BELLAMY
Dictionnaire amoureux du piano

Yves BERGER
Dictionnaire amoureux de l'Amérique (épuisé)

Denise BOMBARDIER
Dictionnaire amoureux du Québec

Jean-Claude CARRIÈRE
Dictionnaire amoureux de l'Inde
Dictionnaire amoureux du Mexique

Jean DES CARS
Dictionnaire amoureux des trains

Michel DEL CASTILLO

Dictionnaire amoureux de l'Espagne

Antoine DE CAUNES
Dictionnaire amoureux du rock
Patrick CAUVIN
Dictionnaire amoureux des héros (épuisé)

Jacques CHANCEL
Dictionnaire amoureux de la télévision

Malek CHEBEL
Dictionnaire amoureux de l'Algérie
Dictionnaire amoureux de l'islam
Dictionnaire amoureux des Mille et Une Nuits

Jean-Loup CHIFLET
Dictionnaire amoureux de l'humour
Dictionnaire amoureux de la langue française

Catherine CLÉMENT
Dictionnaire amoureux des dieux et des déesses

Xavier DARCOS
Dictionnaire amoureux de la Rome antique

Bernard DEBRÉ
Dictionnaire amoureux de la médecine

Alain DECAUX
Dictionnaire amoureux d'Alexandre Dumas

Didier DECOIN
Dictionnaire amoureux de la Bible
Dictionnaire amoureux des faits divers

Jean-François DENIAU
Dictionnaire amoureux de la mer et de l'aventure

Bertrand DICALE
Dictionnaire amoureux de la chanson française

Alain DUAULT
Dictionnaire amoureux de l'Opéra

Alain DUCASSE
Dictionnaire amoureux de la cuisine

Jean-Paul et Raphaël Enthoven
Dictionnaire amoureux de Marcel Proust

Nicolas d'Estienne d'Orves
Dictionnaire amoureux de Paris
Dominique Fernandez
Dictionnaire amoureux de la Russie
Dictionnaire amoureux de l'Italie (deux volumes sous coffret)
Dictionnaire amoureux de Stendhal

Franck Ferrand
Dictionnaire amoureux de Versailles

José Frèches
Dictionnaire amoureux de la Chine

Max Gallo
Dictionnaire amoureux de l'histoire de France

René Guitton
Dictionnaire amoureux de l'Orient

Claude Hagège
Dictionnaire amoureux des langues

Daniel Herrero
Dictionnaire amoureux du rugby

Homeric
Dictionnaire amoureux du cheval

Serge July
Dictionnaire amoureux du journalisme

Christian Laborde
Dictionnaire amoureux du Tour de France

Jacques Lacarrière
Dictionnaire amoureux de la Grèce
Dictionnaire amoureux de la mythologie (épuisé)

André-Jean Lafaurie
Dictionnaire amoureux du golf

Mathieu Laine
Dictionnaire amoureux de la liberté

Jack Lang
Dictionnaire amoureux de François Mitterrand

Gilles Lapouge
Dictionnaire amoureux du Brésil
François Laroque
Dictionnaire amoureux de Shakespeare

Michel Le Bris
Dictionnaire amoureux des explorateurs

Bernard Lecomte
Dictionnaire amoureux des papes

Jean-Yves Leloup
Dictionnaire amoureux de Jérusalem

Paul Lombard
Dictionnaire amoureux de Marseille

Peter Mayle
Dictionnaire amoureux de la Provence

Christian Millau
Dictionnaire amoureux de la gastronomie

Richard Millet
Dictionnaire amoureux de la Méditerranée

Pierre Nahon
Dictionnaire amoureux de l'art moderne et contemporain

Alexandre Najjar
Dictionnaire amoureux du Liban

Henri Pena-Ruiz
Dictionnaire amoureux de la laïcité

Gilles Perrault
Dictionnaire amoureux de la Résistance

Jean-Christian Petitfils
Dictionnaire amoureux de Jésus

Jean-Robert Pitte
Dictionnaire amoureux de la Bourgogne

Bernard Pivot

Dictionnaire amoureux du vin

Gilles Pudlowski
Dictionnaire amoureux de l'Alsace
Yann Queffélec
Dictionnaire amoureux de la Bretagne
Alain Rey
Dictionnaire amoureux des dictionnaires
Dictionnaire amoureux du diable

Pierre Rosenberg
Dictionnaire amoureux du Louvre

Danièle Sallenave
Dictionnaire amoureux de la Loire

Elias Sanbar
Dictionnaire amoureux de la Palestine

Jérôme Savary
Dictionnaire amoureux du spectacle (épuisé)

Jean-Noël Schifano
Dictionnaire amoureux de Naples

Alain Schifres
Dictionnaire amoureux des menus plaisirs (épuisé)
Dictionnaire amoureux du bonheur

Robert Solé
Dictionnaire amoureux de l'Égypte

Philippe Sollers
Dictionnaire amoureux de Venise

Michel Tauriac
Dictionnaire amoureux de De Gaulle

Denis Tillinac
Dictionnaire amoureux de la France
Dictionnaire amoureux du catholicisme

Trinh Xuan Thuan
Dictionnaire amoureux du ciel et des étoiles

André Tubeuf
Dictionnaire amoureux de la musique

Jean TULARD
Dictionnaire amoureux du cinéma
Dictionnaire amoureux de Napoléon

Mario VARGAS LLOSA
Dictionnaire amoureux de l'Amérique latine
Dominique VENNER
Dictionnaire amoureux de la chasse
Jacques VERGÈS
Dictionnaire amoureux de la justice

Pascal VERNUS
Dictionnaire amoureux de l'Égypte pharaonique

Frédéric VITOUX
Dictionnaire amoureux des chats

À paraître

Pierre ASSOULINE
Dictionnaire amoureux des écrivains et de la littérature

Xavier DARCOS
Dictionnaire amoureux de l'école

Frédéric THIRIEZ
Dictionnaire amoureux de la montagne

Suivez toute l'actualité des Éditions Plon sur
www.plon.fr

et sur les réseaux sociaux